

KULTUR EN CULTUUR

REICHSKULTUR
BRUIN OF BALLING
WEG MET DE WITZ
MUZIEK VOOR GERMANEN
BEELD VAN EEN RAS
GOEBBELS IN DE BIOSCOOP
INTELLECT IN BALLINGSCHAP

34

Het Duitse volk zou — als eerste schrede op de weg naar de oppermacht van het *Deutschtum* in de wereld — in nationaal-socialistische geest moeten worden opgevoed. Op alle denkbare levensgebieden zou de nieuwe heilsleer de Duitse geesten moeten doordrenken; vrijheid van geestesuiting diende zo snel mogelijk te verdwijnen. Al in de herfst van 1933 werden alle activiteiten op het gebied van de kunst onder toezicht van de nazi-staat gesteld: geen kunstprodukt zou meer in het openbaar kunnen verschijnen zonder dat de vervaardiger door zijn toetreden tot de *Reichskulturkammer* te kennen gegeven had zich tenminste aan het door de nazi's gestelde voorbeeld te willen conformeren. Anderzijds verschaftte de *Reichskulturkammer* het apparaat om 'ongewenste' kunstuitingen te kunnen verbieden en 'ongewenste' kunstenaars het zwijgen op te leggen. De 'spontane' boekverbrandingen, die kort na de *Machtergreifung* hadden plaatsgevonden, hadden al duidelijk de richting aangegeven die de Duitse cultuur zou gaan. Er zou in het nieuwe Duitsland slechts plaats zijn voor een *Nazi-Kultur*; alle andere kunstuitingen zouden uitgebannen, verboden en als voor de nieuwe Duitse mens schadelijke wanprodukten of 'ontaarde kunst' aangeduid worden. Dat bij deze beoordeling niet in de eerste plaats het kunstwerk centraal stond, doch de persoon van de kunstenaar, was een vanzelfsprekendheid die logisch voortvloeide uit de politieke dogmatiek van de nieuwe heersers.

Zo werd aan duizenden kunstenaars het werken in nazi-Duitsland onmogelijk gemaakt, aan Joden uiteraard in de allereerste plaats. Een niet gering deel van hen week uit naar het buitenland; zij waren reeds voorgegaan door hen die al voor of kort na de *Machtergreifung* begrepen hadden dat hun kunst op Duitse grond niet langer bloeien zou. Schrijvers en dichters, musici, toneelspelers en cabaretiers, filmartisten en beoefenaren van de beeldende kunsten verlieten hun vaderland en zwermde uit over de wereld, hun kunstenaarschap met zich meevoerend. Zij vonden een nieuw vaderland, gingen onder in heimwee, bereikten nieuwe hoogtepunten in hun kunst of doofden langzaam uit. Hun leven was dat van de kunstenaar, hun tragiek die van de gedwongen emigrant.

Wie in Duitsland achterbleef en doorging — door de nood gedwongen of uit 'overtuiging' — zong de lyriek van het Duitse bloed en de Duitse bodem, penseelde het oppermachtige Germanendom, verheerlijkte de grootheid van de *Führer*, modeleerde en bouwde de pompeuze bombast van het duizendjarig nazi-rijk. Is het een wonder dat déze *Kultur*, die zichzelf volledig in dienst gesteld had van de propaganda van het nationaal-socialisme, maar bitter weinig met cultuur te maken had?

A.H.P.



DE WERKZAAMHEDEN
VAN DE 'KULTURKAMMER'

REICHS KULTUR

DR. KONRAD KWIET

Van meet af aan streefde het nationaal-socialisme twee doelen na: Duitsland tot een wereldmacht maken en de joden uitschakelen. Een laat-imperialistisch streven naar macht en een tomeloos antisemitisme, waarvoor de historische basis reeds gelegd was in het Duitsland van de negentiende eeuw, waren de voornaamste drijfveren van Hitlers machtspolitiek. De greep naar de macht, in januari 1933, was de eerste stap. Uitbreiding en consolidatie van een totalitair bestuurs-systeem bepaalden de volgende periode, waarin de Duitse politiek op het spoor werd gezet dat naar de Tweede Wereldoorlog leidde.

Het dagelijks en maatschappelijk leven in al zijn schakeringen kwam in de greep van de staat, de partij en de politie. Op cultureel gebied werd dit al heel spoedig duidelijk. Nauwelijks waren de eerste spontane revolutionaire acties en de onheilspellende openbare boekverbrandingen voorbij, waarmee de vernietiging van de Duitse cultuur werd ingeleid, of er werden voorbereidingen getroffen voor de instelling van een allesomvattend lichaam, dat tot taak had het gehele culturele leven te bewaken en te dirigeren.

Op 22 september 1933 was het zover. Het kabinet vaardigde een wet uit die Joseph Goebbels machtigde een *Reichskulturkammer* op te richten. Goebbels had daarmee zijn doel bereikt. Als propagandaleider van de NSDAP, als Rijksminister voor volksvoorlichting en propaganda en als president van de *Reichskulturkammer* had hij thans, na hevige ruzies binnen de partij, alle zeggenschap over de gehele cultuurpolitiek in het Derde Rijk.

Enige weken later, op 15 november 1933,

Links: 1 mei werd elk jaar gevierd met een galabijeenkomst van de 'Reichskulturkammer'.

werd de *Reichskulturkammer* geopend met een pompeuze plechtigheid in de *Berliner Philharmonie*. Het orkest speelde Beethovens Ouverture Egmont, de kersverse *Musikkammerpräsident* Richard Strauss dirigeerde zijn *Festliches Präludium* en het muzikale slot werd gevormd door het *Festwiesenchor* uit Wagners *Meistersinger*: 'Wacht auf, es naht gen der Tag!' Centraal stond Goebbels' feestrede: 'Die Deutsche Kultur vor neuen Aufgaben'. Zijn pathetische betogen lieten er geen twijfel meer over bestaan, waarheen de weg zou voeren. Volgens het devies: omscholing of rigoureuze uitschakeling,



moest de Duitse cultuur in nationaal-socialistische zin *durchorganisiert* en *neugeordnet* worden. Na de politieke moest nu de geestelijke gelijkschakeling een feit worden en door de onderwerping van het Duitse culturele leven aan de *Reichskulturkammer* werden de laatste resten van de democratie opgeruimd. Binnen het kader van de *Reichskulturkammer*, die onder toezicht stond van het ministerie van propaganda, werden zeven corporatieve kamers in het leven geroepen: de *Reichsschrifttumskammer* (letterkunde), de *Reichspressekammer* (pers), de *Reichsrundfunk-kamer* (radio; deze kamer werd in 1939 opgeheven), de *Reichstheaterkammer* (toneel), de *Reichsmusikkammer* (muziek), de *Reichsfilmkammer* (film) en de *Reichskammer für die bildende Künste* (beeldende kunst).

De organisatorische opbouw van dit geheel en het aanstellen van de verschillende kamerpresidenten, voorzitters en bestuurders voltrok zich snel en geruisloos. Het lag helemaal in de lijn van Goebbels' tactiek om voorlopig geen uitgesproken nationaal-socialisten met de leiding te belasten, maar in hun vak bekwame 'nationaalgezinde' kunstenaars. Mensen als Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler of Werner Kraus vormden het welkome bewijs dat hier voor het eerst kunstenaars door kunstenaars geleid en beschermd zouden worden. Aansluitend aan de oude, behoudzuchtige corporatieve gedachte manifesteerde de *Reichskulturkammer* zich naar buiten als een economische en sociale standsorganisatie. De staat wierp zich op als gulle schutspatroon en stond borg voor de sociale zekerheid van het beroep. En het moet gezegd, er werd voor de leden een soort ouderdomspensioen ingesteld, *Künstlerdank*

Links: Furtwängler en Strauss bij de opening van de 'Reichskulturkammer' in 1933.

geheten, en de staat verleende in noodgevallen bijstand. Maar in werkelijkheid bleek de *Reichskulturkammer* een geschikt en doelmatig machtsmiddel om de gehele cultuur te beheersen, te controleren en te reglementeren. Zo werd de mogelijkheid geopend niet alleen alle scheppende kunstenaars, maar ieder die op een of andere manier betrokken was bij de reproductie of vertolking, instandhouding, tussenkomst of zelfs verkoop van cultuurgood onder te brengen in een gigantische, nationaal-socialistische cultuurvakvereniging.

Behalve schilders, musici en schrijvers waren

journalisten, stedenbouwkundigen, decorontwerpers en restaurateurs zowel als grammofoonplatenhandelaren en verkopers van toegangskaarten verplicht lid te worden. Het lidmaatschap van een der *Kammers*, door inschrijving vastgelegd in een stamboek, werd in feite een bestaansvoorwaarde. Hij, die het lidmaatschap aanvraagde, moest een bewijs van goed politiek gedrag en een 'Ariërv verklaring' overleggen. Alleen degenen die 'politiëk betrouwbaar' en 'raszuiver' waren, werden aangenomen. Op deze manier konden alle 'volksvijanden' — joden, democraten en communisten — van het culturele leven uitgesloten worden en werden alle 'joodse', 'democratische' en 'undeutsche' elementen uit-

benoemd; de *Reichskulturkammer* gaf toestemming voor toneelstukken, filmvoorstellingen, concerten, tentoonstellingen en circusvoorstellingen of verbood ze; er werden kunstprijzen en stipendia toegekend en boeken verboden. De *Reichskulturkammer* maakte uit wat steun verdiende of bestreden moest worden en nationaal-socialistische hoogleraren en literaire critici stelden voor de *Reichsschrifttumskammer* een lijst op van 'schadelijke en ongewenste' literatuur. Deze zwarte lijst werd eind 1935 door het ministerie van binnenlandse zaken als bindend aangevaard en met de aantekening 'strikt vertrouwelijk' aan alle politie- en douane-autoriteiten alsook aan alle bibliotheken gestuurd.

enorme propaganda en een perfecte organisatie werden honderdduizenden in stad en land naar theaters, bioscopen, musea of kunstexposities geloodst. Er werden festivals, culturele congressen, 'Heimat'-avonden en scholingscursussen georganiseerd. Deze indoctrinatie, samen met een centraal geleid bestuur, maakten de oude methoden van dictatuur, openlijke censuur en verboden bijna overbodig.

Het voorbeeld van de *Reichskulturkammer* toont aan hoezeer de nationaal-socialisten reeds onmiddellijk na hun greep naar de macht de totalitaire heerserstechniek onder de knie hadden. Toen zij tijdens de Tweede Wereldoorlog hun *Neuordnung* aan de be-



geschakeld. Onder toezicht van de *Reichskulturkammer* stond men hun een eigen cultureel leven toe, alvorens hen tijdens de Tweede Wereldoorlog te deporteren en te vermoorden. De uitgestoten niet-joodse kunstenaars waren, voor zover ze niet emigreerden, gedwongen van beroep te veranderen. Armoede ontbering en verbittering waren hiervan het gevolg. Machtigingswetten en decreten schiepen voor de diverse kamers de mogelijkheid hun machtsfeer verder uit te breiden. Politieke bureaus, die boven de diverse kamers en direct onder het ministerie van propaganda stonden, controleerden en beheersten de gehele kunst tot in haar verste uithoeken. Er werden keuringscommissies

Goebbels bij een van de vele redevoeringen die hij hield voor de 'Reichskulturkammer'. Deze opname dateert uit 1939.

De *Gestapo* en de veiligheidsdienst hielden er streng toezicht op dat de verboden strikt werden nageleefd. Stelselmatig en onverhoeds werden alle musea, bibliotheken en uitleenbibliotheken uitgekamd en 'gezuiverd'. Bij overtreding van een verbod werd de *Reichskulturkammer* op de hoogte gesteld, die dan de verdere uitoefening van het beroep verbood, hetgeen ernstige gevolgen had. Door het gelijkgeschakelen van de kunst kon het grootste gedeelte van de Duitse bevolking worden beheerst en gemanipuleerd. Door een

zette landen in Europa opdrongen, maakten ze daarbij gebruik van vormen en praktijken die in Duitsland waren beproefd. De onderwerping van het Duitse geestelijk leven aan de *Reichskulturkammer* was echter tegelijkertijd ook een zelfgelijkschakeling; een proces van zelfvernietiging van binnen uit, dat zijn verklaring niet alleen vond in dwang of opportunisme, maar bovenal in de ruime bereidheid tot collaboratie en aanpassing van vele kunstenaars, wetenschapsmensen en theologen. Daartegenover stond de aderlating en de uitschakeling van het kritisch intellect, een verlies dat het naoorlogse Duitsland tot op heden nog niet geheel te boven is.

DE DUITSE LETTERKUNDE
IN HET RIJK EN ELDERS

BRUIN OF BALLING

H. WIELEK



Ullstein

'Wij zullen het niet leren,
Wij nog niet,
De woorden weer juist te gebruiken.
Wanneer men hiertoe al ooit in staat geweest
Wij zullen het niet zijn,' [is,
concludeerde na de oorlog de jonge Duitse
dichter Carl H. Eickert.

In het Derde Rijk stond de taal in dienst van
de nationaal-socialistische dictatuur. Het
woord werd 'niet juist gebruikt'. Taal en
mens werden mishandeld. Het ene staat niet
los van het andere. Misbruik, mishandeling,
deportatie, uitroeiing van politieke vijanden
en *Untermenschen* werden verdekt en ver-
doezeld door op zichzelf neutrale en positieve
woorden als: *erfassen*, *Menschenbehandlung*,

**Carl van Ossietzky, in 1932 veroordeeld tot
achtien maanden gevangenisstraf, neemt
bij de gevangenis afscheid van zijn vrienden.**

Sonderbehandlung, *betreuen*, *überstellen*. *Über-
stellen* betekende de gaskamer in, en *betreut*
(afkomstig van *treu*, trouw) werden de kin-
deren op school, de arbeiders door de bruine
vakbonden, de joden door de *Geheime Staats-
polizei*. En *Endlösung* was de definitieve ver-
nietiging van de joden.

De literatuur heeft alles met de taal te maken.
De in het Derde Rijk geproduceerde litera-
tuur moest eveneens het Hitlerdom dienen.
In juni 1933 gaf Hitler zijn propagandaminis-
ter de verantwoordelijkheid 'für alle Aufgaben

der geistigen Einwirkung auf die Nation.'
Uiteraard hadden ook de schrijvers ervoor te
zorgen dat hun boeken 'de natie in geestelijk
opzicht beïnvloedden'. Hanns Johst, presi-
dent van de voor letterkundigen verplichte
Reichsschrifttumskammer en dichter — hij
dichtte: 'Führer en hemel zijn een gedicht' —
kwam in oktober 1941 tot de slotsom: 'Het
Duitse volk schaarde zich achter *Mein Kampf*,
het unieke boek van zijn Führer. Vorm en
gestalte van de Duitse natie begonnen nu te
veranderen volgens de wet, zoals dit boek en
zijn schepper hadden beloofd.'

De prominente literatuurhistoricus Paul
Fechter verkondigde: '*Um Hitlers Werk
kreist das ganze grosse Schrifttum der Nation*'

— 'Heel de grote literatuur van de Duitse natie', vertegenwoordigd door opportunisten en door fanatici als Hanns Johst, H. F. Blunck, Will Vesper, H. Anacker, Hans Grimm, E. E. Dwinger, Hans Baumann, F. Schauwecker, H. Böhme, W. Beumelburg, Börries von Münchhausen, Gerhard Schumann, J. M. Wehner, B. Brehm, K. Ziesel, R. G. Binding, Max Barthel, Mirko Jelusich, J. Weinheber, G. Gaiser, W. Schäfer, E. Strausz, F. Griese, H. Carossa, Agnes Miegel, Ina Seidel, E. G. Kolbenheyer, W. von Scholz diende Hitler en zijn systeem. Ook Seidel, Miegel, Kolbenheyer, Von Scholz en Carossa maakten terloops pathetische verjaardagsgedichten voor hun *Führer*. Op welke

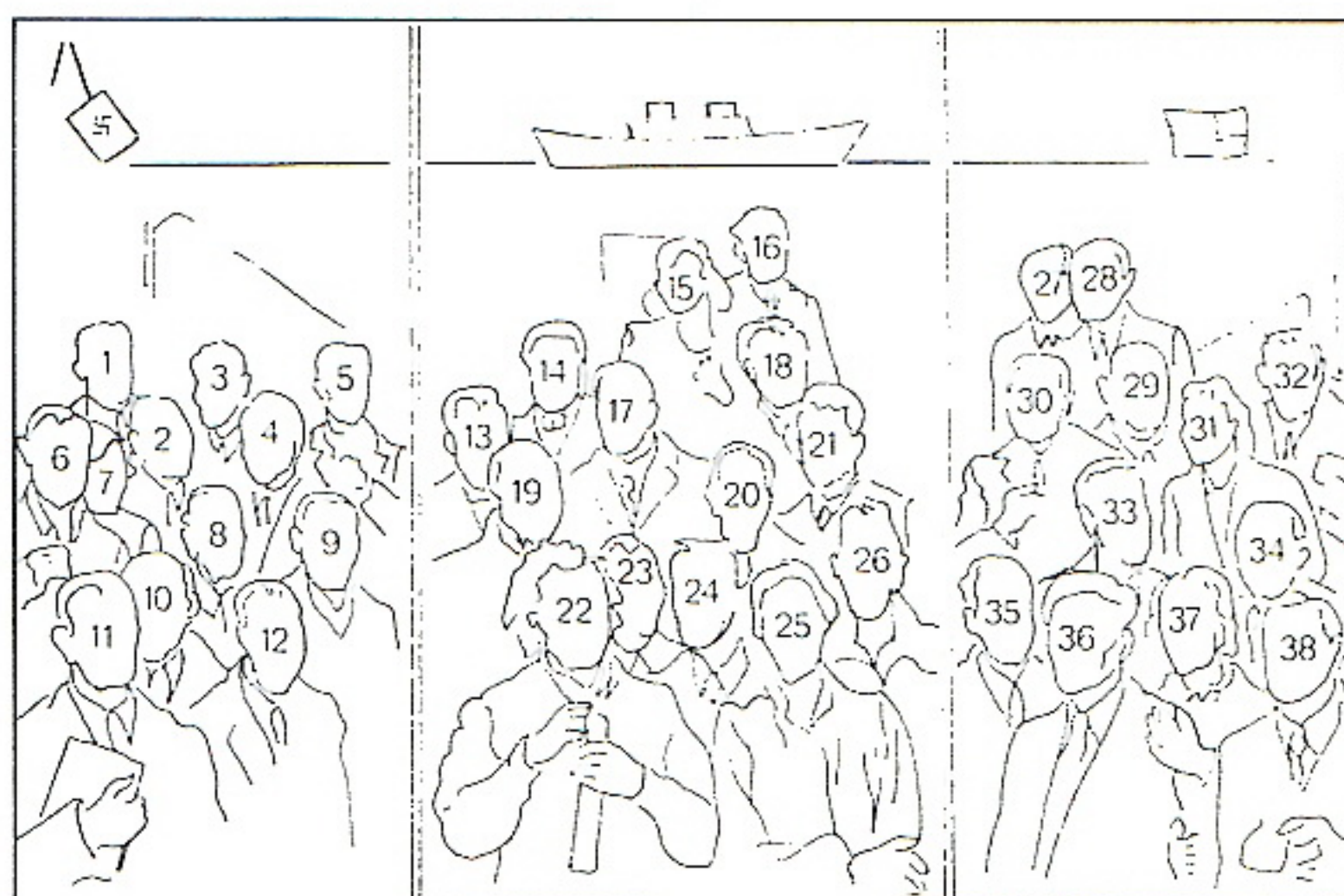
wijze mochten en moesten de schrijvers hun dienstbaarheid bewijzen? Waarmee hielden hun gedichten en romans zich bezig? Welke strekking had hun werk? Geïdealiseerd, geromantiseerd en geheroïseerd werden: het Germaanse verleden, God Hitler en zijn *Reich*, het *Soldatentum*, de heilige oorlog, de dood voor *Führer* en vaderland, de wereldwijde missie van 'het Duitse wezen', het '*rauschen der Deutschen Seele*', het Duitse '*Gemüt*', het Duitse bloed, het Duitse ras, het Duitse geloof, het Duitse gebed. De autoriteit werd weergegeven als 'het hogere', het door een ondoorgrondelijk noodlot gegevene. De macht werd gezien als de 'hogere orde', die de *Führer* van de voorzienigheid

had ontvangen: een religieus gebeuren. Daarom moesten allen de *Führer* blindelings gehoorzamen. Onvoorwaardelijke kameraadschap in eigen gelederen en nietsontziend geweld jegens de *Sklavenvölker* werden in proza en poëzie geprezen. De oorlog was een 'zuiverend onweer' en 'de oorsprong van alle existentie'. Het Duitse volk moest buiten eigen land *Lebensraum* veroveren. Er waren overal vijanden die Duitsland zijn *Führer* misgunden. Het 'Duizendjarige Rijk' alleen kon het avondland redden. Bestreden werden rede en intellect, het 'ontwortelde' rationalisme en het 'ontaarde', dat wil zeggen: het joodse, het analyserende, het antinazistische. De bloed-en-bodem-literatuur veraf-



Deze merkwaardige triptiek van Duitse kunstenaars en geleerden die voor de nazi's uit hun geboorteland vluchtten, bevindt zich thans in het Städtisch Neue Kunstmuseum in Mülheim/Ruhr. Afgebeeld zijn de volgende personen:

1. Berthold Viertel 2. Fritz Lang 3. Gunther Anders 4. Ernst Toch 5. Dr. Ernst Bloch 6. Arthur Kaufmann (de schilder van de triptiek) 7. Elisabeth Musset-Kaufmann 8. Dr. Max Wertheimer 9. Emanuel Feuermann 10. Arnold Schoenberg 11. George Grosz 12. Joseph Floch 13. Heinrich Mann



14. Dr. Paul Zucker 15. Louise Rainer 16. Dr. Ulrich Friedemann 17. Otto Klemperer 18. Dr. Paul Tillich 19. Arnold Zweig 20. Dr. William Stern 21. Ferdinand Bruckner 22. Dr. Albert Einstein 23. Klaus Mann 24. Thomas Mann 25. Erika Mann 26. Ludwig Renn 27. Kurt Valentin 28. Hans Jelinek 29. Bruno Frank 30. Erwin Piscator 31. Lotte Goslar 32. Oskar, Maria Graf 33. B. F. Dolbin 34. Dr. Kurt Goldstein 35. Kurt Weill 36. Max Reinhardt 37. Helene Thimig 38. Ernst Toller.

goodde de boer, de *arische* boer vanzelfsprekend. Zijn arbeid was een soort cultus. In zijn wereld heerste het irrationalisme. In de talrijke bloed-en-bodem-romans werd het plateland een verheven droomlandschap. 'Die Dichter des total platten Landes' (definitie van Alfred Döblin) triomfeerde. Provincie en provincialisme vierden hoogtij in de Duitse literatuur. Opgeblazen en zweverig was de taal, primitief de stijl. De indruk van verhevenheid, monumentaliteit en gevoeligheid moest gewekt worden. Hoe duur het allemaal moest schijnen — het bleef goedkoop, brallerig, pathetisch, sentimenteel, kitscherig. Enkele nog niet helemaal gelijkgeschakelde auteurs deden ontsnappingspogingen. Zij weken uit naar onderwerpen die geen relatie met hun wereld hadden. Hun blik keerde zich naar de hemel. De hel? Die was er niet. Met harpspel begeleidden zij een diabolische maatschappij. Deze meer of minder stichtelijke literatuur, gevoed door illusies, diende er eigenlijk toe sceptici in en buiten Duitsland de illusie te geven dat het zo erg niet kon zijn met een bestel dat deze auteurs liet schrijven. Het zijn deze mensen — onder anderen Frank Thiesz, J. M. Bauer, M. Hausmann. K. Edschmidt — die er na de oorlog prat op gingen tot de *innere Emigration* te hebben behoord. Maar ook zij konden alleen werken als leden van de *Reichsschrifttumskammer* en op grond van het feit dat de veertienhonderd plichtsgetrouwe ambtenaren van de censuur in hun teksten niets ontdekten dat in strijd met de geldende normen was.

'Und als man sie dann wieder fand,
Da waren sie im Widerstand.'

Widerstand, verzet tegen het regime, pleegden zeer verschillende schrijvers op zeer verschillende wijze: Adam Kuckhoff (terechtgesteld in 1943), Dietrich Bonhöffer (terechtgesteld in 1945), Albrecht Haushofer (terechtgesteld in 1945). Haushofers in de *Gestapo*-gevangenis Moabit geschreven gedichten, gepubliceerd na de oorlog onder de titel 'Moabiter Sonette', vormen het belangrijke document van een officier die laat ontdekte dat de door hem aanbeden *Führer* een misdadiger was. Reinhold Schneider liet antinazistische geschriften illegaal verspreiden. Günther Weisenborn, lid van een verzetsgroep, kon na drie jaar tuchthuis in Luckau de dans ontspringen. Jochen Klepper, uit wiens aangrijpend dagboek 'Unter dem Schatten deiner Flügel' zijn geloof zelfs in de humaniteit van zijn nazistische tegenstanders blijkt, verkoos met zijn joodse vrouw en stiefdochter de vrijwillige dood, omdat hij hen niet langer tegen deportatie kon beschermen. Tot de dapperen behoren Ricarda Huch en Ernst Wiechert, die, omdat hij Niemöller hielp, naar het concentratiekamp Buchenwald werd gebracht. Publicist Carl von Ossietzky en dichter Erich Mühsam kwamen in 1933 in concentratiekampen om. Een grotesk geval is Gottfried Benn. Deze vermaarde expressionistische dichter van weleer sprak, toen de antifascistische schrijver Heinrich Mann in 1931 zestig jaar werd, de feestrede uit. 'Hij heeft ons allemaal geschapen!', jubelde hij.

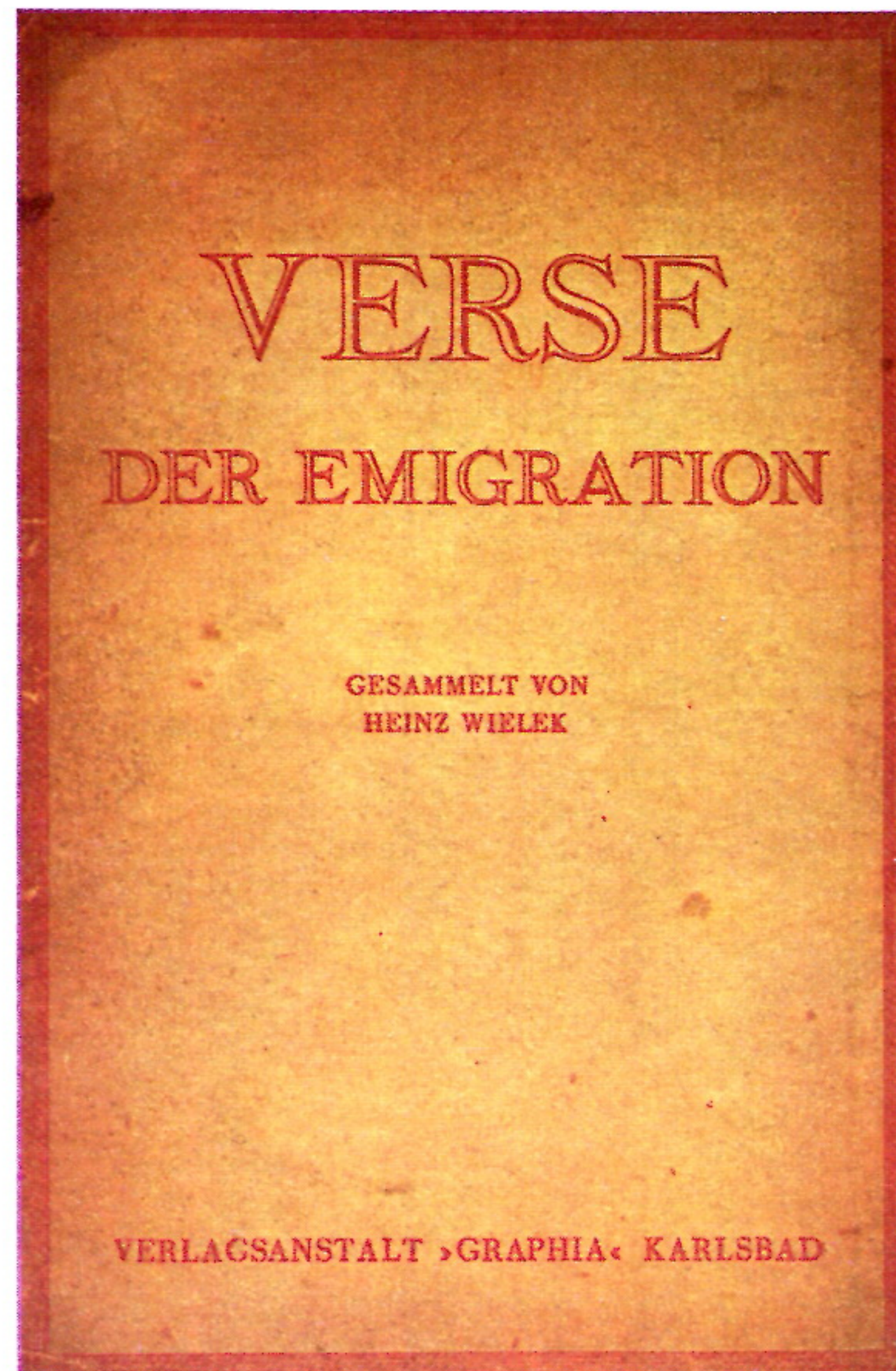
Twee jaar later was het Adolf Hitler in wie Gottfried Benn de grote schepper zag. Toen hield hij venijnige redevoeringen tegen de emigranten — onder wie Heinrich Mann —

en prees het Derde Rijk. Desondanks verdween zijn naam later uit de nationaal-socialistische literatuurgeschiedenis. Benn bleef een nihilist, een mens zonder houvast, een blinde die door de macht gehypnotiseerd werd. En hij bleef de dichter van onvervangbare verzen.

Ernst Jünger, auteur van 'In Stahlgewittern' (1920) en 'Feuer und Blut' (1925), waarin als het hoogste in deze wereld de oorlog werd bezongen, werd voor vele radicaal rechtse jongeren vóór 1933 de gids. Maar hij verachtte de nazi's en de korporaal Adolf Hitler; hij meende boven hen te staan, hij stond boven de wet, als een sarcastisch toeschouwer, als een principieel antidemocraat, als een

Rechtsonder: Bertold Brecht (hier op een schilderij van professor Bert Heller) was in tegenstelling tot vele andere emigranten politiek sterk geëngageerd en gaf daar in zijn werk ook duidelijk blijk van.

Onder: de eerste bloemlezing van 'Verse der Emigration', bijeengebracht door de auteur van dit artikel, verscheen reeds in 1935. Later werden er meer van zulke selecties gepubliceerd.



esthetiserende auteur, die alle kanten opkon en in wiens essays en verhalen zo diepzinnig gesymboliseerd werd, dat alles in nacht en nevel verdween.

En Nobelprijswinnaar Gerhart Hauptmann, de Duitse 'Olympiër'? In 1938 zei hij tot de antifascistische Hongaarse romancier Körmendy: 'Die Oostenrijkse schildersknecht heeft Duitsland geruïneerd en morgen is de wereld aan de beurt! Die *Dreckhund* heeft ons tot een slavenvolk vernederd, *dieser Hundedreck!*'

Toen Körmendy Hauptmann vroeg, waarom hij niet was geëmigreerd, antwoordde de dichtervorst met schelle, overslaande stem: 'Omdat ik laf ben! Ik ben laf! Ik ben laf!' Dat

was de grote, toen zesenvestigjarige Gerhart Hauptmann, die zichzelf zo vernederde dat hij dadelijk na het begin van de dictatuur Hitler feliciteerde en met 'Heil' begroette.

Wel namen ruim tweeduizend Duitse en Oostenrijkse auteurs en publicisten de wijk naar het buitenland. Zij vormden een zeer heterogene groep. Zij kwamen voort uit alle mogelijke sociale lagen, levensbeschouwelijke en politieke kringen. Velen hadden geen enkele belangstelling voor politiek. De meest verschillende motieven dreven hen uit hun vaderland. Joodse Duitsers moesten weg. Sommigen wilden niet langer in Duitsland blijven, omdat zij zichzelf, omdat zij mens wilden blijven. Toen vrienden de publicist Balder Olden de vlucht uit Duitsland verweten, omdat hij 'best in Duitsland had kunnen blijven', antwoordde hij: 'Ik moest weg uit dit land om mijzelf niet te vernietigen.' Het gereedschap der schrijvers en hun basis was de taal. De Duitse taal. Wat moesten zij ermee buiten Duitsland? Er waren er onder hen die stil werden en anderen die juist toen begonnen te schrijven. Allen die wilden leven, moesten geld verdienen, moesten een dak boven hun hoofd hebben. Velen werden opgejaagd, van land tot land. Ook 'democra-



tische' landen vonden hen gevaarlijk, omdat hun boeken en tijdschriften beledigend zouden kunnen zijn voor het gevaarlijke, het bevriende staatshoofd Hitler. Slechts enkele namen van bekende uit het Derde Rijk en Oostenrijk gevluchte schrijvers kunnen hier worden vermeld: Bertolt Brecht, Thomas Mann, Heinrich Mann, Klaus Mann, Ernst Toller, Ödön von Horvath, Arnold Zweig, Lion Feuchtwanger, Stefan Zweig, Hermann Kesten, Ernst Weisz, Alfred Kerr, Hermann Broch, Robert Musil, Anna Seghers, Karl Kraus, Joseph Roth, Erich Maria Remarque, Kurt Tucholsky, Alfred Polgar, Robert Neumann, Franz Werfel, Walter Benjamin, Hans Henny Jahn, Else Lasker-Schüler, Carl Zuckmayer,

Egon Erwin Kisch, Alfred Döblin, Manès Sperber, Vicky Baum.

Enkele schrijvers vluchtten onherroepelijk, nu uit het leven: Egon Friedell en Walter Hasenclever, Kurt Tucholsky en Walter Benjamin, Ernst Weisz en Stefan Zweig, Ernst Toller en Klaus Mann (hij ná de oorlog; in een wereld van 'chauvinisme, domheid en geweld' zag hij 'geen plaats en geen functie meer voor de schrijver'). Dit zijn de namen van prominenten. Groot is het aantal der niet meer zo bekende auteurs die zelfmoord pleegden. Natuurlijk schreven veel ballingen over eigen leven, over een nooit vermoed, nooit verwacht bestaan, over het recente verleden en over hun nieuwe om-

tariaat zou rebelleren, dat de SA-troepen niet langer de joden, maar de machthebbers zouden bestrijden. Het vers werd ook als wapen gehanteerd in de strijd tegen het nazisme; het was een pamflet en moest opwekken tot de daad. Het moest ondergrondse troepen in Duitsland aanvuren, die onder meer via Nederland, België en Tsjechoslowakije illegale krantjes binnenkregen, waarin vaak in gedichten tot actief verzet werd aangespoord.

Daarnaast behoren gedichten als Brechts 'O Deutschland, bleiche Mutter' al tot de klassieke Duitse poëzie.

In 1937 schreef Bertolt Brecht:

'Verdrevenen zijn wij, bannelingen.

En Carl Zuckmayer geeft zijn visie zo weer: 'Ik weet, ik zal het weerzien allemaal/ En alles zal volstrekt veranderd zijn.'

Een der meest typerende facetten van het proza waarin geëmigreerde auteurs aan het gebeuren van hun tijd vorm en gestalte gaven, was het afwijzen van alle illusies, de ontleding van mensen, toestanden en verhoudingen. Er werden veel historische romans geschreven. Naast boeken uit deze categorie, die een vlucht in idylle en verleden waren, staan groot voor ons de twee romans van Heinrich Mann: 'Die Jugend des Königs Henri Quatre' en 'Die Vollendung des Königs Henri Quatre'. Deze Franse koning vormt, als geïdealiseerde voorvechter van een strijdvaar-

Links: een van de 'Blut und Boden'-dichters van het Derde Rijk was Hanns Johst, hier in SS-uniform op propagandabezoek bij het onderwerp van zijn pathetische verzen.

Rechts: voor de nazi's was ook de literatuur slechts een hulpmiddel voor het verspreiden van hun ideeën, getuige deze tekst: 'Het boek, een zwaard voor de geest.'

Onder: de auteur Thomas Mann emigreerde in 1934 naar Zwitserland. Ook zijn zoon Klaus, zijn dochter Erika en zijn oudere broer Heinrich ontvluchtten nazi-Duitsland.



standigheden. Zij konden zich meestal niet losmaken uit hun benauwend en enerverend milieu. Zij stonden als medespelers en als objecten op dit toneel — en zij schoten te vaak te kort in de uitbeelding ervan. Zij voelden zich, ook buiten de dictatuur, geketend en zij konden de lezer niet boeien. Een enkele keer groeide een roman in dit genre daarboven uit, zoals Lion Feuchtwangers 'Exil'.

Illusionisme en het besef van de wreedheden der 'Germaanse horden' vinden wij in vele 'Verse der Emigration', waarvan de eerste bloemlezing al in 1935 verscheen. Wij vinden er de illusie dat het Duitse volk tegen zijn onderdrukkers zou opstaan, dat het prole-

En geen thuis, een verbanningsoord moet het land zijn dat ons opnam.

Onrustig zitten wij daar, zo dicht mogelijk bij de grenzen,

verwachtend de dag van de terugkeer.'

Anders dan Brecht en zijn communistische vrienden denkt de onpolitieke dichter Max Herrmann-Neisze:

'En de naam der straat is reeds vergeten/

Waar je alle dagen bent geweest,

En je weet niet meer met welke kreten/

Eens de groenteman zijn fruit aanpreeft.

Zelden plegen zij van thuis te schrijven/

Steeds verminkter wordt voor ons hun woord,

Tot zij ons zo onverstaanbaar blijven/

Als bewoners van een buitenwerelds oord.'

dig humanisme en een nieuw Europa, het middelpunt van de fascinerende en briljante romans. Heinrich Mann verkende het verleden om — misschien — het heden te ontdekken. Ook Thomas Mann ging terug, verder terug in het verleden dan zijn broer. Thomas Mann, die via Freud van het burgerlijk individuele tot het mytisch typische was gekomen, ontrafelde in zijn 'Joseph'-romans met het scherpe oog van de moderne psycholoog de realiteit van het oude Egypte. En niemand die zich met het karakter en de ontwikkeling van de Duitsers bezighoudt, kan voorbijgaan aan Thomas Manns roman 'Doktor Faustus', de geschiedenis van een kunstenaar, die zich aan de duivel verkoopt.



HEIL! HEIL!

Op 10 mei 1933 enceneerde de onvermoeibare Goebbels het spektakel van de boekverbranding. Niet alleen SA-rabauwen, maar ook opgezweepten jonge studenten werden voor deze actie 'ingezet'. In bijna alle universiteitssteden werden vóór de universiteiten brandstapels opgericht. Reeds in de voormiddag werden boeken uit particuliere en openbare bibliotheken bijeengebracht. Op de lange lijsten van te verbranden boeken stonden alle werken die de minister van propaganda onwelgevallig waren en volgens zijn inzichten de Duitse geest negatief beïnvloedden.

Toen het donker werd, kwamen er mannen met fakkels om de stapels boeken in brand te steken. Terwijl de vlammen om de stapels boeken lekten, hief men spreekkoren aan: 'Brenne, Heinrich Mann! Brenne, Stefan Zweig! Brenne, Erich Kästner! Brenne, Karl Marx! Brenne, Sigmund Freud! Brenne, Heinrich Heine!' In 1923 had Heine geschreven: 'Waar men boeken verbrandt, zal men vroeger of later ook mensen verbranden.' (...) Op het plein voor de Berlijnse universiteit leidde de minister van propaganda in eigen persoon het verbrandingsfestijn. De auto's van de minister en zijn gevolg reden plechtig naar de plaats van de verbranding. Goebbels stapte uit, ging achter een microfoon staan en sprak met doordringende stem:

Studenten! Duitse mannen en vrouwen! Het tijdperk van een extreem joods intellectua-lisme is nu ten einde en de doorbraak van de Duitse revolutie heeft vrijbaangemaakt voor het Duitse wezen. Gij doet er goed aan in dit mid-dernachtelijk uur de 'Ungeist' van het verleden aan de vlammen toe te vertrouwen. Het is een sterke, grote en symbolische handeling, een handeling die iedereen duidelijk moet maken: hier zakt de geestelijke grondslag van de no-vemberrepubliek in elkaar. Maar uit deze ruïne zal zich triomfantelijk verheffen de feniks van een nieuwe geest. Het oude gaat in vlammen op. Het nieuwe zal uit de vlammen van ons eigen hart weer omhoogstijgen.

'Umleuchtet von diesen Flammen, ein Schwur soll sein: Das Reich und die Nation und unser Führer Adolf Hitler Heil! Heil! Heil!'

(Uit: 'Doktor Goebbels'. H. Fraenkel en R. Manvell. Uitg. H. J. Paris, A'dam)

Anna Seghers schreef in Mexico 'Het zevende kruis', de roman over een Duitse verzetsstrijder die vluchtend door zijn land zwerft. Hermann Broch schreef 'Tod des Vergil'. Bertolt Brecht schreef in veel landen veel — en enkele van zijn beste — toneelstukken, die in Zürich, Parijs en Londen de première beleefden: 'Mutter Courage und Ihre Kinder', 'Leben des Galilei', 'Der gute Mensch von Sezuan', 'Die Gewehre der Frau Carrar', 'Der kaukasische Kreidekreis', 'Herr Puntila und sein Knecht Matti', 'Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui'. Hij schreef in die jaren verhalen, aforismen en theoretische beschouwingen die een centrale plaats hebben gekregen in zijn totale oeuvre.

Tot de vroegste emigranten behoort Albert Vigoleis Thelen. Een algemeen onbehagen aan zijn Duitse *Kultur* heeft hem al in 1931 zijn geboorteland doen verlaten. Voor en na de oorlog verbleef hij enkele jaren in Amsterdam, waar hij met Marsman en Menno ter Braak bevriend was. Zijn tragikomische schelmenroman 'Die Insel des zweiten Gesichts', met zijn verrukkelijke hollandismen, is na de oorlog in Nederland verschenen en in Duitsland met de Fontaneprijs (voor proza) onderscheiden.

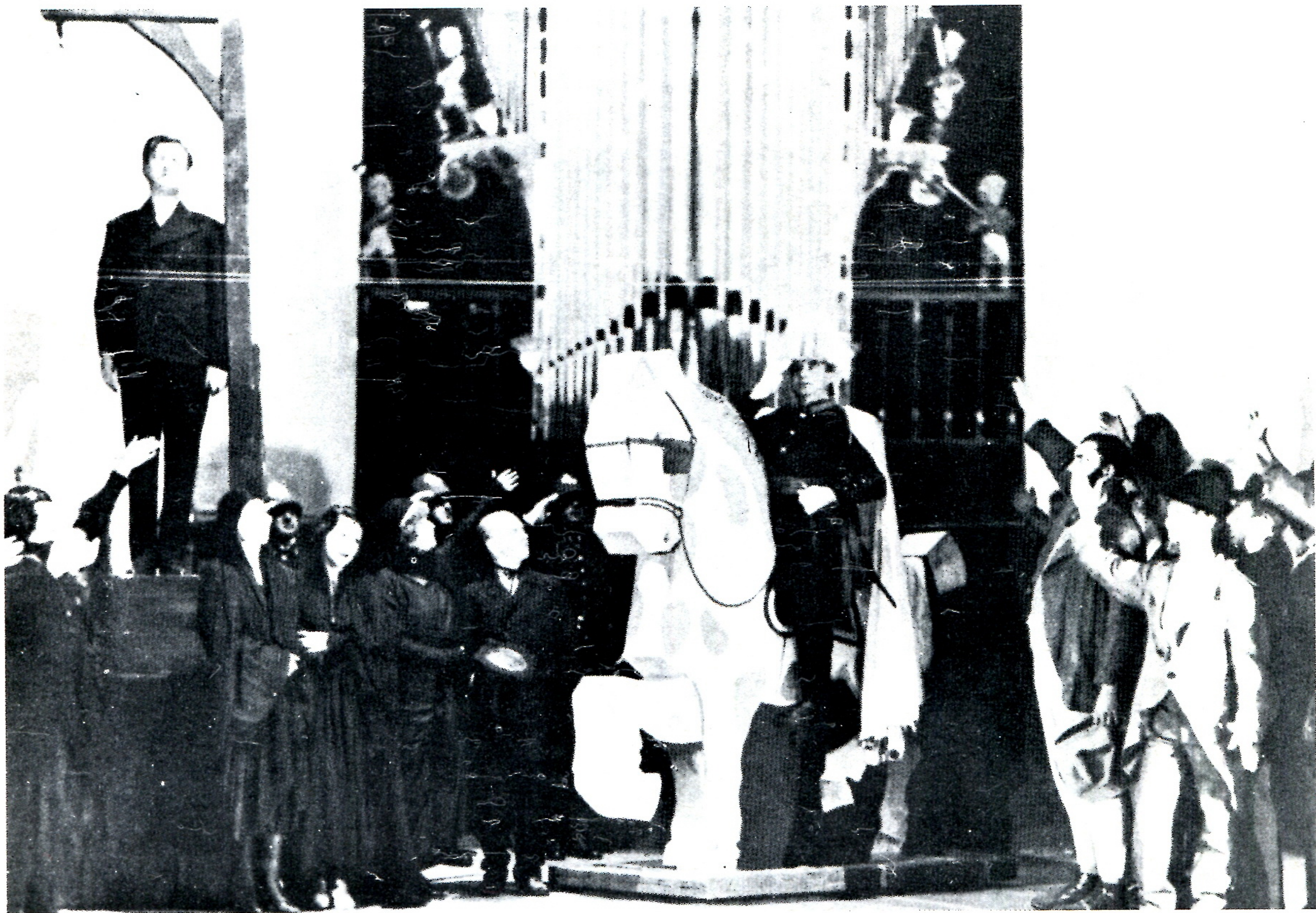
Joseph Roth, wiens 'vlucht zonder einde' was, onderging het relatieve en voorlopige van deze wereld en wist het op zijn lezers over te brengen als weinig anderen. Hij schreef ro-

mans die tot de meest definitieve literaire werken van onze eeuw zullen blijven behoren.

De Duitse literatuur van 1933 tot 1945 werd buiten Duitsland geschreven. Gedurende twaalf jaren heeft vanuit alle landen buiten Duitsland het woord der vervolgd en geklonken. Het Duitse volk heeft het niet gehoord. Op 10 mei 1933 werden in Duitsland boeken van verboden en het regime onwelgevallige auteurs onder toejuichingen van de Duitse studerende jeugd verbrand. Dertig jaar later kon ex-emigrant Hermann Kesten zeggen: 'Die arme jonge mensen verbrandden met onze boeken hun vrijheid, velen verspeelden hun leven. Zij juichten over Duitslands toekomstige ondergang.'

WEG MET DE WITZ

HANS TIEMEIJER



Het Berlijnse toneelleven beleefde in de jaren twintig een bloei, zoals de wereld die nog nooit eerder had gezien. Het wemelde er van talenten, die het als een bekroning van hun werk zagen in de Duitse hoofdstad erkenning te vinden. Acteurs, actrices, schrijvers, regisseurs, decorontwerpers, de besten uit de Duitssprekende landen, trokken naar Berlijn. En hoewel er ook in Hamburg, Düsseldorf en München sprake was van een intens toneelleven, was Berlijn heel duidelijk de maatstaf voor het Duitse theater van vóór Hitler.

In het zenit van deze flonkerende sterrenhemel stond nog altijd professor Max Reinhardt, een groot regisseur, die in Berlijn vier theaters bespeelde en er alles bracht, van het

grote, klassieke repertoire tot *Kammerspiele* toe. Naast hem noemen we Leopold Jessner, die al wat modern en nieuw was naar zich toe haalde met het expressionistische toneel en Victor Barnofski, die zich toeleegde op het verfijnde, meer genuanceerde genre. Verder waren er tientallen anderen; ze konden beschikken over een keur van spelers en hun repertoire bestond uit het werk van de beste Duitse toneelschrijvers.

Het oppositionele toneel stond al op een even hoog peil. Mede dank zij de schitterende muziek van Kurt Weill trok de grote maatschappij-criticus Bertold Brecht volle zalen met zijn Driestuiversopera. Friedrich Wolff (*Kunst ist Waffe*) mocht zich met zijn rauw

realistische 'Cyaankali' of 'Kolonne Hund' verheugen in de gunst van het gehele Berlijnse theaterpubliek en dat gold ook voor Erwin Piscator, de pionier van het 'totale theater' (toneel, film, muziek, projectie van krantenberichten, agitatie), die met 'Schwejk' op de duur zelfs werd toegejuicht in het deftige *Theater am Nollendorffplatz*. De grote komiek Pallenberg speelde de titelrol en heel Berlijn-West kwam avond aan avond de zalen vullen. Het Berlijnse cabaret nam een heel aparte plaats in. In tegenstelling tot het Franse, was het Duitse cabaret altijd al meer het terrein geweest van toneelspelers en tekstschrijvers. De spitse geesten stonden klaar: Kurt Tucholsky, Brecht en Kästner, om er slechts

een paar te noemen. Het lied — hekelend, sarcastisch, soms licht melancholiek — werd meer gezegd dan gezongen, en vaak door de groten van het toneel. Of het nu de Berlijnse *schnauze* Claire Waldorff was, met haar liedjes uit de achterbuurt, of de elegante Hilde Hildebrandt, de cynische Kurt Gerron of de hees-brutale straatjongen Paul Graetz — ze waren te vinden in de grote theaters, in de chique cabarets van het westelijk stadsdeel of in de rokerige lokalen van het oosten. Friedrich Hollander heeft deze periode '*Die Goldenen Zwanziger Jahre*' genoemd, maar tegen de achtergrond van inflatie, massale werkloosheid en onvoorstelbare armoede zijn er tegen deze uitdrukking toch wel bedenkin-

gen aan te voeren. Was het toneel van die dagen, hoe briljant dan ook, wel 'het beeld van de wereld' zoals Shakespeare het wilde; was het geen stilstaande cultuur die bij een eerste stormvlaag ineen zou storten? Of moeten we de werkelijke Berlijnse toneelcultuur toch zoeken bij de veel minder opvallende *Berliner Spielgruppen*, opgericht door jonge toneelspelers onder leiding van Gustav von Wangenheim, Wolfgang Langhoff en Hans Otto? In de kleine zalen rondom de Alexanderplatz hadden zij een ongekend grote aanhang en in '*Les Nouvelles Littéraires*' van mei 1931 zei Stefan Priacel dat hij alleen hier de werkelijke polsslag had gevonden van het levende theater in Berlijn.

Natuurlijk sloegen de nazi's hier ook het eerst toe. Na een voorbereidende hetze in Hugensbergs '*Börsenzeitung*', volgde, op een schijnmotief, al in het najaar van 1931 een speelverbod. De leidinggevende figuren van deze groepen zouden in 1933 de gevolgen ondervinden van hun werk. De ondergang van het schitterende toneellevens van de jaren twintig voltrok zich in 1933 snel en geruisloos. Geen demonstratieve boekverbranding, geen beeldenstorm tegen 'ontaarde' kunst — er verdwenen gewoon wat spelers, schrijvers en regisseurs. Voor hen in de plaats kwamen anderen die talentvoller waren in het heffen van de hand dan in het verheffen van de geest. De grote uittocht



Boven: Erich Kästner was een van de Duitse auteurs die het vooroorlogse Berlijnse cabaret voorzag van spitse hekelteksten.

Onder: een van de schrijvers die na het aan de macht komen van de nazi's emigreerde, was Tucholsky. Later pleegde hij zelfmoord.

Rechts: Max Reinhardt, hier met Marlene Dietrich (links) en Norma Shearer, vluchtte met een aantal spelers naar Zwitserland.

Links: de opvoering van Bertold Brechts '*Driestuiversopera*', onder regie van Hans Schweikart, tijdens de '*Münchener Kammer-spiele*' van 1929. Ook Brecht emigreerde later.

I.N.P.



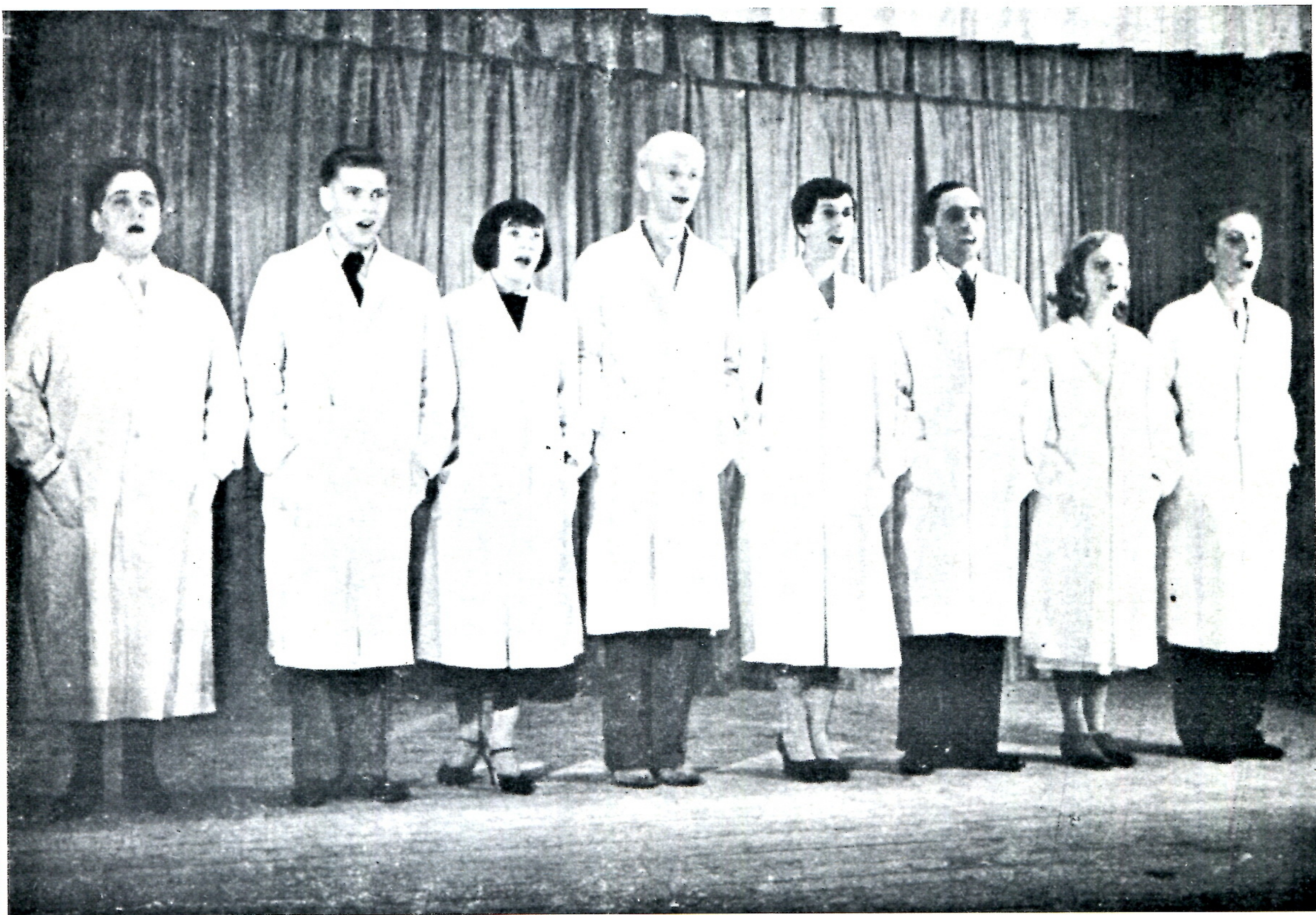
was overigens al eerder begonnen, want de tekenen waren al lang zichtbaar: de talrijke pershetzes of — het laffe hulpmiddel — de voortdurend slechte kritieken waren evenzovele onheilspellende aanwijzingen. Reinhardt gaf een laatste, schitterende encensering van Offenbachs *'Schöne Helena'* en verdween toen dra naar Wenen. De Oostenrijkse hoofdstad bleek al spoedig een tussenstation te zijn voor Zwitserland of de Verenigde Staten. Ook vele anderen emigreerden onmiddellijk na Hitlers *Machtergreifung*: Richard Tauber en Elisabeth Bergner naar Londen, Leopold Jessner naar Praag, Berger naar Amsterdam, Hirsch naar Den Haag. Sommigen waren door hun werk al in het buitenland, zoals



Collectie Toneelmuseum Amsterdam

geen Duits toneel; daarom doe ik bij mijn leven afstand van deze ring, Alexander, opdat hij jou vergezelle naar waar je voor altijd rust zult vinden.'

Bij het cabaret ging het allemaal nog sneller. Het Berlijnse cabaret, aangewezen als het was op de ironie, de hekeling, de *Witz*, kortom, op het vrije woord, kon natuurlijk geen ogenblik langer blijven bestaan. Tucholsky emigreerde en pleegde later zelfmoord, Brecht emigreerde, Erich Kästner zweeg en de spelers verdwenen naar de overige hoofdsteden van Europa. Het echte cabaret hield daarmee op te bestaan; wat overbleef was meer variëteé dan cabaret, met als uitzondering de ongelooflijk populaire Valentin in Mün-



Collectie Toneelmuseum Amsterdam

Körtner en Gründgens; voor de eerste zou het een tournee van vele jaren worden, voor de laatste een van een paar maanden. Door de zonderlinge voorspraak van Goerings echtgenote, de tweederangs actrice Emmy Sonneman, kon Gründgens namelijk naar Duitsland terugkeren en mocht hij voorlopig nog enige glans geven aan het onttakelde Berlijnse toneel — tot het toch ook hem maar beter leek naar de achtergrond te verhuizen.

In Berlijn zelf verliep alles geruisloos. De bekende intendanten waren weg of werden weggepest, hun vervangers ontsloegen of passeerden bewust allen die bij het nieuwe regime niet in de smaak vielen. Het gevolg

was een nieuwe emigratiegolf; velen verdwenen daarnaast in nieuwe beroepen, anderen in concentratiekampen. Toen Goebbels in oktober 1933 dat monument der Arische cultuur, de *Reichskulturkammer* installeerde, vond hij een schoongeveegd toneel met als armzalige rekwisieten de oude en ijdele Gerhard Hauptmann, de eierzuchtige Werner Kraus en Herman George van wie Brecht eens zei: 'Zoveel talent en zo weinig hersens.'

In Wenen overleed in 1936 Alexander Moissi. De grote Albert Basserman, drager van de Iflandring, legde deze hoogste onderscheiding voor een Duitssprekend acteur symbolisch in de kist van de overledene met de woorden: 'Er bestaat geen Duitse cultuur meer, dus ook

chen, die zich af en toe nog wel eens wat kon veroorloven, en in Berlijn Werner Finck, nog altijd Duitslands grootste Uilenspiegel. Met één been in de gevangenis, kon Finck toch zijn mond niet houden en één uitroep van hem is tekenend voor het cabaret in het Derde Rijk: '*Heute sind wir offen, gestern waren wir zu, aber wenn ich heute zu offen bin, sind wir morgen wieder zu.*'

Het toneelleven in Nederland werd in de jaren dertig, zoals alles trouwens, geteisterd door de crisis. Maar ondanks het sterk verminderde bezoek en de minimale subsidies en hoewel lang zo schitterend niet als het toneelleven in Berlijn, wist het zich overeind

28 januari 1942

(...) *Ik machtig Seyss-Inquart om in Den Haag een schouwburg te openen, waarin opera's, operettes en toneelstukken gegeven zullen worden. Ik doe dit met één huilend en één lachend oog, want de Hollanders zijn zo'n grote culturele verzorging niet waard. Misschien hebben ze er niet eens de juiste waardering voor. Maar de Duitsers in Holland hebben toch wel recht op zo'n theater.*

(Uit: 'Dagboek van Joseph Goebbels' — Het Wereldvenster, A'dam 1948)

Rechts: in 1935 verstoorde de NSB een van de voorstellingen van Lagerkvists 'De Beul' door de Amsterdamse Toneelvereniging

Links: Erika Mann (boven) leidde in Amsterdam het felle politieke cabaret 'Der Pfeffermühle' (onder), dat op het Nederlandse cabaret een blijvende invloed heeft uitgeoefend.

te houden. Evenals het Duitse toneellevens, kenmerkte het zich echter door een totale afzijdigheid van het maatschappelijk en politiek gebeuren, met als belangrijke uitzondering het Oost-Nederlands Toneel (later het A.T.V.) met Van Dalsum en Defresne. Deze troep had in zijn vaandel juist wél het devies 'levend toneel van deze tijd' en is dan ook de enige geweest die door zijn repertoire in moeilijkheden kwam. Berucht was de rel om 'De Beul', een niet eens zo sterk stuk van Per Lagerkvist, dat echter een felle aanval bevatte op het nationaal-socialisme. Op de duur kreeg het gehele toneel trouwens last van een merkwaardig soort plaatselijke censuur, die ontstaan was uit angst dat de Nederlandse neutraliteitspolitiek in gevaar zou kunnen komen. Ze uitte zich in allerlei pietluttigheden en was er de oorzaak van dat een grote groep toneelspelers al in 1939 een manifest publiceerde, waarin onder meer stond:

'Door deze gang van zaken kan het toneel slechts zeer ten deele zijn functie als spiegel van de tijd en drager van cultuurwaarden vervullen. Een volk dat slechts het toegelaten woord te horen of te lezen mag krijgen, staat onder voogdij als onmondigen.'

Voorwaar een vooruitziende blik!

De Duitse emigranten-acteurs en -regisseurs hebben weinig invloed gehad op het Nederlandse toneel. Een enkele regie van Jessner bij het Hofstadtoneel in Den Haag; wat werk van Schönland en van Ludwig Berger, die zich in het begin helemaal op de film concentreerde — daar bleef het vrijwel bij. Het Nederlandse cabaret daarentegen onderging wél een sterke stimulans van de Duitse emigranten. Willy Rosen met het *Kabarett der Prominenten*, Rudolf Nelson in het Amsterdamse *Theater de la Gaîté* en vooral Erika Mann, de dochter van de grote Duitse schrijver Thomas Mann, met haar felle, politieke cabaret *Der Pfeffermühle*, hebben blijvende invloed uitgeoefend, evenals anderen van wie men de namen geregeld zag op Nederlandse aanplakbiljetten: Walburg, Dora Gerson, Kurt Gerron, Dora Paulsen,

Thérèse Ghiese, omer maarenkele te noemen. De oorlog overviel het Nederlandse toneel, zoals hij het Nederlandse volk overviel: onverhoeds. Maar na de eerste schrik van de meidagen ging men gewoon door en zelfs was er sprake van uitbreiding. Verscheidene bioscopen stonden onder controle van Amerikaanse filmmaatschappijen; de exploitanten, onder leiding van Frits Strenght, zagen in hun theaters liever Nederlands toneel dan Duitse films en gedurende de gehele oorlog speelden er daarom gezelschappen: Boubers Volkstoneel, de operettegezelschappen van Boskamp en Aerschot, blijspelgezelschappen van Johan Kaart en later ook van Cruys Voorbergh.

Voorlopig bemoeide de bezetter zich niet met het toneel. Het publiek bracht de brave Gijsbrecht een staande ovatie op zijn slotwoorden 'Vaerwel mijn Amstelland, verwacht een andren heer' — een ovatie die meer voor koningin Wilhelmina was bedoeld dan voor hemzelf. Maar in die rust zou verandering komen. In juni 1941 werd het joodse acteursverboden op te treden. Het gezelschap rond Van Dalsum en Paul Storm overwoog dan maar helemaal te stoppen, wat een jaar later ook gebeurde, toen de Nederlandse Cultuurkamer werd ingesteld. Ook het gezelschap 'Het Masker', onder leiding van Ko Arnoldi, en 'De Verenigde Haagsche Spelers' onder Pierre Baladux staakten hun uitvoeringen.

N.S.B. veroorzaakt schandaal in Amsterdamse Schouwburg

Publiek onthield zich van tegendemonstraties

*Tweehonderd fascistenv
uit de zaal ver-
wijderd*

Een vijftal arrestaties

mond heeft open gedaan en alles aan de politie heeft overgelaten.

Slechts aan het slot bracht men de spelenden een applaus, zoals er zelden een in de Stadsschouwburg heeft opgeklonken. Men wuifde, klapte, trappelde, riep en juichte, bijna tien minuten lang.....

Eerste aanvallen

Gedurende het eerste gedeelte van het stuk, dat, zoals wij als bekend mogen veronderstellen, in de Middeleeuwen speelt, en geen enkele toespel op deze tijd bevat, trachtte men reeds door kuchen, schuifelen en dergelijke slinkse methodes onrust te ver-

ZONDAGMIDDAG 15 DECEMBER 2 UUR

DE BEUL

(AMSTERDAMSE TONEEL-VERENIGING)

BESLOTEN VOORSTELLING

tegen sterk gereduceerde prijzen, georganiseerd door dagblad „HET VOLK” en de C. C. v. A., voor lezers van „Het Volk”, tevens leden van de S.D.A.P. en/of van een bij de A.B.B. aangesloten vakorganisatie, van de V.A.R.A., van de A.J.C. of een der culturele instellingen der moderne arbeidersbeweging.

De kaartverkoop begint Donderdag 12 December, des morgens 10 uur, aan de loketten van de Stadsschouwburg, op vertoon van diploma of lidmaatschapsbewijs van een der bovengenoemde organisaties. (Niet meer dan 2 plaatsen op 1 diploma).

PRIJZEN DER PLAATSEN: Stalles, fauteuils, bovenloges, benedenloges en parket f 1.34; parterre en eerste amphitheater f 0.98; eerste gaanderij en tweede amphitheater f 0.74; tweede gaanderij f 0.46, alles inbegrepen (n.l. stedel. bel., pensioenfonds, bespreekgeld, vestiaire).

De oprichting van de Cultuurkamer verwekte grote onrust. Aanvankelijk was de aanmelding voor toneelspelers vrijwillig; behalve wat speldjesdragers meldde zich niemand. President van de Cultuurkamer werd dr. T. Goedewaagen, mislukt filosoof en groot verveerder van Goebbels, die zich overigens pas na de bezetting had aangesloten bij de NSB. Omtrent de bedoeling van de nieuwe instelling hoefde men na lezing van artikel 1 niet lang in het duister te tasten: 'Bevordering en behoud van het volkseigene met als achtergrond het stameigene en het raseigene'. Na de moeilijkheden met studenten en artsen besloot ook Goedewaagen door te drukken en het lidmaatschap algemeen ver-

de leiding van de gezelschappen en niet-naviging van het gebod zou worden beschouwd als sabotage die door het *Kriegsgericht* zou worden berecht.

Voor dit dreigement zwichtten voldoende toneelspelers om de gezelschappen te laten doordraaien. Ongeveer 10% van de acteurs bleef ook nu weigeren en in de loop van 1942 verliet nog een aantal acteurs en actrices het toneel.

De Cultuurkamer had nu wel een aantal spelers, maar ze kon er weinig mee beginnen,

In 1943 voerde het 'Deutsches Theater in den Niederlanden' in Amsterdam 'Orpheus und Eurydike' van Christoph von Gluck op.

voor jaren in concentratiekampen en gevangenissen. De groep rond Hans van Meerten ging al spoedig deel uitmaken van een andere vorm van verzet, het kunstenaarsverzet, dat op de duur even militant werd als het meer militair georganiseerde.

Het officiële toneel ging door. Maar nationaal-socialistische stukken werden er niet gespeeld, behalve dan misschien door het Nationaal-socialistisch Noord-Hollands Toneel van Jan C. de Vos, dat door Goedewaagen was opgericht, maar dat vrijwel geen publiek kreeg. Ook het verval, zoals zich dat voordeed bij het Duitse toneel, bleef uit, al werd het Nederlandse toneel in de laatste oorlogsjaren voor het publiek meer een



Collectie Toneelmuseum Amsterdam

plicht te stellen. Het merendeel van de toneelspelers besloot te weigeren en van beroep te veranderen. Hans van Meerten, Sterneberg en anderen richtten een illegaal steunfonds op om financiële moeilijkheden op te vangen. Wie toneelspeler was, hoefde geen lid van de Cultuurkamer te worden, maar om te kunnen spelen moest men wel lid zijn. Maar niemand werd lid. En zo naderde de fatale datum: 19 februari 1942 liep de aanmeldingstermijn af. Goedewaagen zocht contact met *Reichskulturreferent* Bergfeld. Deze, die in dit stadium geen echec kon verdragen, interpreteerde het aanmeldingsgebot toen als volgt: ieder moest lid worden van de Cultuurkamer; de verantwoordelijkheid berustte bij

zoals bleek toen men weigerde een voorstelling te geven ten bate van 'Frontzorg'. Wél hingen aan de schouwburgen illegale manifesten met de volgende inhoud:

'Het moet uw eer als Nederlander te na zijn, na hetgeen er thans is voorgevallen, nog een voet in de schouwburg te zetten, zolang deze oorlog duurt. Gij steunt daarmee de onder Duitse pressie staande toneelspelers, die slechts voor het dreigement zijn gezwicht in de hoop voortaan voor lege zalen te spelen.' Een aantal acteurs ging in het militant verzet: Eduard Verman, Rob de Vries, Ben Groenier, Hans Tiemeijer, Felix Beckers en Bob Oosthoek. De laatstgenoemde twee moesten dit met hun leven betalen; anderen verdwenen

avondvulling dan een echt cultuurgebeuren. In de meidagen van 1945 konden de ondergedoken toneelspelers weer symbolisch bezit nemen van de Stadsschouwburg in Amsterdam, waar het vrije woord eindelijk weer kon klinken. Het blijft de grote verdienste van de kunstenaars in het kunstenaarsverzet, dat zij zich niet alleen bepaald hebben tot verzet tegen de vijand, maar zich ook intens hebben beraden op een cultuur die weer in vrijheid leven kon. Daarmee hebben ze de voorwaarden geschapen, waardoor het Nederlandse toneel uit de soms zeer fraaie, stilstaande vijver kon breken en na de oorlog terecht kon komen in een stroomversnelling, waarvan niemand weet waarheen ze zal leiden.

DE MUZIEK
IN HET DERDE RIJK

MUZIEK VOOR GERMANEN

DR. C. A. RUTGERS





'Wanneer gij wilt, hebben wij een kunst!' Met deze woorden beëindigde Richard Wagner in 1876 een korte toespraak aan het einde van de eerste integrale opvoering van zijn vier avonden vullende werk *'Der Ring des Nibelungen'* in zijn kunstcentrum Bayreuth. Als Hitler later zou spreken over muziek, over kunst, over Duits, dan bedoelde hij wat deze componist had gezegd in zijn opera's en in zijn tientallen geschriften. Zijn laatste geld besteedde Hitler als jongeman in Wenen aan toegangsbewijzen voor de engelenbak in de opera om maar Wagner te kunnen zien. En ook de inhoud van diens geschriften liet hij op zich inwerken: met name de gedachte van het verjoodst zijn van de gehele Duitse

cultuur en het als een nationale schande ervaren van deze vermeende situatie. Zo is te verklaren dat de verering van Wagner symbolisch kan worden genoemd voor de houding tegenover de muziek, tegenover de kunst in het algemeen, ja voor de gehele levenshouding in het Derde Rijk. Van de *'Ring des Nibelungen'* had Wagner zelf de tekst geschreven. Hij had het oudgermaanse drama van de god Wodan en de menselijke held Siegfried een vorm gegeven waarin voor een Duitser de hoogste idealen van opoffering en liefde gestalte kregen. De eerste opvoering werd bijgewoond door keizer Wilhelm I van Duitsland, niet omdat deze zo muzikaal geïnteresseerd was, maar omdat hij

meende dit aan de nationale zaak verschuldigd te zijn. Wagner: dát was Duitse kunst, dát was de Duitse geest. Maar diezelfde Duitse geest was volgens diezelfde Wagner aan het verdwijnen; de zin voor het schone en edele werd weggedrukt door de democratie en vooral door het internationale jodendom, dat zich door zijn geld de gehele beschaving wist toe te eigenen, zeker op het gebied van de muziek.

Om de ideeën én om de muzikale vormgeving was de wereld verdeeld in Wagnerianen en anti-Wagnerianen. Na Wagners dood in 1883 bleef Bayreuth het pelgrimsoord, waar steeds weer Wagneropera's werden opgevoerd en waar de bewonderaars elkaar en de familie

Zeer geachte mejuffrouw Wessel,

In antwoord op uw schrijven deel ik u mede dat ik de verspreiding van de speeldoos 'Organino' met het Horst-Wessellied — zuiver bij intuïtie — zou weigeren, omdat het hier immers om een stuk speelgoed gaat, dat men liever niet in verband zou moeten brengen met een dergelijk lied. Hoewel de vervaardiging van deze speeldoos in het Zwarte Woud natuurlijk toe te juichen valt in verband met de werkgelegenheid die daardoor ontstaat, zou ik toch willen adviseren daarvoor andere liederen te gebruiken dan juist het Horst-Wessellied. Met Duitse groet,

*Hans Hinkel
Staatscommissaris.*

(Uit: *'Musik im Dritten Reich'* door Joseph Wulf, Gütersloh 1963)

Links: de muziek en de geschriften van de Duitse componist Richard Wagner hebben in hoge mate de ideeën bepaald die Adolf Hitler koesterde over de Duitse kunst.

Rechtsboven: in 1938 werd in Düsseldorf de expositie 'Ontaarde Muziek' gehouden. De jazz was een van de mikpunten van de nazi's.

Rechtsonder: na een van zijn redevoeringen over de Duitse cultuur kreeg Goebbels van Richard Strauss dit felicitatietelegram.

Vorige pagina: Hitler begroet tijdens een concert de dirigent Wilhelm Furtwängler.

Wagner terugzagen. Ook in theaters elders stond vanzelfsprekend regelmatig een opera van Wagner op het programma en zangers met klinkende namen stelden er een eer in voor een rol te worden uitgenodigd. Maar de grootste eer was te mogen optreden in Bayreuth, het Walhalla van de Duitse operacultuur. Dat betrof dan uitsluitend de muziek; Wagner was voor hen een groot componist, zijn ideeën hadden voor de meesten van hen geen enkele betekenis. Toen Hitler aan de macht kwam, was de situatie in het muzikale leven niet anders dan in de andere landen: opvoeringen van opera's, concerten van orkesten, ensembles en solisten — dat alles vond plaats in onderlinge

concurrentie en niet altijd in even goede verstandhouding. Maar toen Hitler eenmaal aan de macht was, werd onmiddellijk in het muziekleven ingegrepen. Politieke en nationale betrouwbaarheid waren belangrijker geworden dan artistieke. De beroemde componist Richard Strauss werd de eerste voorzitter van de *Reichsmusikkammer*; hij moest echter na enige tijd toch het veld ruimen, omdat hij operateksten gebruikte van Stefan Zweig, en dat was nu eenmaal een jood...

Joods was per definitie fout, muziek van joden was waardeloos, joodse uitvoerende kunstenaars waren in alle opzichten minder dan Aische, behalve dan in het vertoon van uiterlijke virtuositeit. Gelukkig voor de lei-

Brahms afgekeurd was en dus niet gepubliceerd, maar dat nu prachtig dienst kon doen ter vervanging van het beroemde concert van de jood Mendelssohn.

Niet alleen de joden moesten het ontgelden. Al het moderne geschrijf van mensen als Schönberg en Strawinsky en eigenlijk al Debussy en Ravel, en ook alle muziek uit communistisch Rusland was te veroordelen; 'atonaal' en 'Kulturbolschewistisch' waren vaak gebruikte scheldwoorden. Over de jazz oordeelde Goebbels al niet anders: dat was 'negermuziek uit een Hottentottenkraal'. *Entartet*, ontwaard, zo heette alles wat de leiders niet beviel.

In het Derde Rijk ging het niet alleen om een

toen hun daar de bestaansmogelijkheid ontnomen was, spreekt vanzelf. Niet alle Duitse kunstenaars vonden het echter vanzelfsprekend. Zo verklaarde de beroemde dirigent Wilhelm Furtwängler slechts één norm te kennen: die van kwaliteit. Hij dirigeerde daarom soms muziek van joden en moderneren, trachtend zijn artistieke onafhankelijkheid te bewaren; tussen kunst en politiek bestond volgens hem geen relatie. Na de uitvoering van een werk van Hindemith ontstond een enorme rel, omdat Goebbels meende dat deze Germaan te zeer *verjudet* was. Maar enige tijd later dirigeerde Furtwängler toch weer; hij mocht zijn land en zijn orkest niet in de steek laten, vond hij. Op 25 april 1935 stond Hitler aan het einde van een concert ten bate van de Winterhulp op om de dirigent op het podium de hand te reiken.

Buitenlanders namen soms een principiële houding aan tegenover de nationaal-socialistische opvatting over muziek. De violist Jacques Thibaud bijvoorbeeld antwoordde al in 1933 op een uitnodiging dat hij in Leipzig alleen onder Bruno Walter wenste te spelen en wel het concert van Mendelssohn. De dirigent Sir Thomas Beecham kwam tijdens een tournee met het Londen Philharmonisch Orkest ook in Leipzig en wilde daar een krans leggen bij het monument dat in 1892 voor Mendelssohn was opgericht; in de nacht ervoor werd het monument verwijderd. En Béla Bartók protesteerde, toen hij merkte dat zijn naam op een tentoonstelling van 'ontwaarde muziek' ontbrak.

Tijdens de oorlog veranderde er in beginsel niets aan de houding van de partij tegenover de muziek. Alleen kwam er allengs steeds meer amusementsmuziek voor de radio in plaats van klassieke. Als reden werd opgegeven, dat er dan meer mensen luisterden en dat zo de propaganda beter werkte!

In de bezette gebieden werd op niet mis te verstane wijze opgetreden. De Duitse muziek volgde de *Wehrmacht* op de voet: naar Praag, naar Krakau, naar Brussel, waar de werken van Vlaamse meesters weer tot uitvoering moesten komen, enigermate naar Parijs en ook naar Den Haag en Amsterdam.

En Hitler zelf? Muziek was mooi, muziek was meeslepend, muziek was ontroerend, maar alleen 'volksverbonden' muziek, geworteld in het ras en in het vaderland, kon op de naam 'muziek' aanspraak maken. Muziek moest *lebenswahr* zijn, en de meest ware muziek was die van Wagner. Tijdens de moeilijkste besprekingen, tijdens de spannendste perioden van de oorlog zag Hitler steeds weer kans een Wagneropvoering bij te wonen. Ach, waren maar alle levende componisten ervan doordrongen geweest hoe goed Hitler het met hen voorhad, zij zouden allen aan zijn kant hebben gestaan! Maar zij deden het niet, op een enkele als Hans Pfitzner na. Er was voor de scheppende toonkunstenaars in Duitsland geen vrije ontplooiing mogelijk en er was voor de herscheppende musici geen gelegenheid tot vernieuwing van het repertoire, terwijl alle joodse muziek onuitgevoerd moest blijven. De missie die het Derde Rijk had op het gebied van de muziek tegenover zichzelf en tegenover de andere Germaanse volken, slaagde niet, omdat muziek nu net niet nationaal en volksverbonden kán zijn.



Aufgenommen				REICHSMINISTER DR GOEBBELS		Befördert	
Tag	Monat	Jahr	Zeit			Tag	Zeit
				PROPAGANDAMINISTERIU BERLIN =		BERLIN	
von				durch		7.12.34	
Haupttelegraphenamt				Berlin		8	
ZUR GROSSARTIGEN KULTURREDE SENDE HERZLICHEN GLUECKWUNSCH							
UND BEGEISTERTE ZUSTIMMUNG IN TREUER VEREHRUNG HEIL HITLER =							
DR RICHARD STRAUSS +							

ders van het Derde Rijk waren er wel anti-joodse uitlatingen uit vroeger tijd te vinden, als men maar goed zocht! Het was toch niet voor niets dat Bach in zijn *Johannes-Passion* tegenover de krachtig en realistisch opgezette koren de passages waar joden handelend optreden, door een opeenhoping van syncopen buitengewoon opgewonden wilde laten klinken in overeenstemming met hun karakter. En Schumann zat vol kritiek op de jood Meyerbeer, die zo handig alle stijlen door eenmengde, en wilde bovendien voor-drachtstekens aangebracht zien bij muziekstukken in de Duitse taal. Plotseling werd in 1938 een vioolconcert van zijn hand ontdekt, dat weliswaar door zijn vrouw en door

afstoten van het 'rasvreemde', het was ook een beklemtonen van het 'raseigene' in de muziek. Kunst moest 'volkseigen' zijn, wortelend in de Duitse bodem en het Germaanse ras. Niets was meer geschikt om dit besef in te prenten dan het in marstempo gezongen nationaal-socialistische strijdlied, dat immers allen verenigde, eerst al door het gezamenlijk zingen, daarna ook door de inhoud van de tekst. Samen hielden zijn, in de bruine hemden, samen vechten voor Hitler. In de volksliederen moest de natuurlijke melodie overheersen, opdat iedereen weer zou kunnen meezingen en zich daardoor zou gaan openstellen voor de echte grote Duitse kunst. Dat joodse kunstenaars het land verlieten,

DE BEELDENDEN KUNSTEN

BEELD VAN EEN RAS

PROF. DR. H. L. C. JAFFÉ



Fotoarchief Spaarnestad

Het nazi-regime in Duitsland — en de nazi-bezetting in Nederland — heeft van het begin af aan veel belangstelling gehad voor de beeldende kunsten. Die interesse kwam echter uitsluitend voort uit het besef dat schilderkunst, beeldhouwkunst en bouwkunst een bijzonder goed middel konden leveren voor de ideologische indoctrinatie van het volk, voor het manipuleren van zijn gevoelens. Daarom was deze belangstelling van de politiek voor de kunst niet alleen gericht op het bevorderen van kunstuitingen die het regime welgevallig waren, maar minstens evenzeer op de onderdrukking, de knechting van artistieke scheppingen, waarin de nazi's een gevaar zagen.

De 'vrije kunsten', als voorbeeld van de persoonlijke vrijheid, vormden zo'n gevaar, want hun beoefenaars waren niet gewend zich dienstbaar te maken aan zo iets als de 'totale staat' van Hitler. Hun vrijheid zou worden gebroken door een perfect georganiseerde vorm van bevoogding — de *Reichskunstkammer* — om aldus een voorbeeld te stellen, hoe iedere Duitser zich aan het gezag van het regime zou moeten onderwerpen.

In de nationaal-socialistische maatschappij zou de kunst uitsluitend de staat moeten dienen. En de staat — die betekende de grootheid van het nieuwe 'Derde Rijk', de aanspraak op een Duitse heerschappij en op een bevoorrechte plaats voor het *Herrenvolk*,

voor het Arische ras ofwel het Duitse volk. Alfred Rosenberg stelde in zijn boek 'Der Mythos des 20. Jahrhunderts' (1930) deze racistische ideologie als voorwaarde, wil de kunst werkelijk een bijdrage leveren tot een ontwaken van het noordelijke Westen. En de nazistische ideologie, waarvan Rosenberg — althans officieus — de voornaamste woordvoerder was, heeft al spoedig (en vooral in 1936, het jaar van de Olympische Spelen in Berlijn) een aansluiting gezocht van dit Germaanse mensbeeld bij de kunst van de Griekse oudheid — een wel zeer demagogische koppeling! Zo werd de kunst een middel om een nieuwe mythe te scheppen. Het ras was voor de nazi-kunst het enige

criterium. Alle kunstenaars die niet tot het Arische ras behoorden — in eerste instantie joodse kunstenaars — werden in deze dienst aan een nieuwe afgod dus bij voorbaat buitengesloten. En alle andere kunstenaars, die niet bereid waren hun kunst ondergeschikt te maken aan de nieuwe afgoderij, moest het contact met het volk, met een publiek geleidelijk onmogelijk worden gemaakt. Zij werden gebrandmerkt als 'ontaaarde' kunstenaars en hun werken werden bespot, in beslag genomen, vernield, verbrand. Het treurspel van de knechting der kunsten in Duitsland begon al vóór Hitlers greep naar de macht. In Thüringen, het eerste Duitse land waar de nazi's doordrongen in de re-



Boven: omslag (met een plastiek van Otto Freundlich) van de catalogus voor de tentoonstelling 'Entartete Kunst' in 1937.

Onder: een 'allegorisch portret' van Adolf Hitler door Lanzinger — een typisch voorbeeld van de officiële nazi-kunst.

Linkerpagina: architect Albert Speer en nazi-hofbeeldhouwer Arno Breker (links) bij de buste van de componist Richard Wagner, die Breker voor Hitler persoonlijk maakte.

Rechts: een van de prototypen van de door de nazi's zo bewonderde bouwstijl: de nieuwe Rijkskanselarij in Berlijn.



gering, sloten en verboden ze al in 1932 het *Bauhaus*, die kiemcel van een eigentijdse en waarachtige beeldende kunst in Duitsland. En dat was nog maar een begin; de volgende bedrijven van het drama waren de verordeningen op de vrijheid van de kunstenaars, de ontslagen uit openbare betrekkingen, de verwijdering van werken uit openbare collecties en tenslotte, in 1937, de tentoonstelling 'Ontaarde Kunst', die samenviel met de opening van het *Haus der Deutschen Kunst* in München.

Wat waren de feiten op het gebied van schilder-, beeldhouw- en bouwkunst? Na de sluiting van het *Bauhaus* in Dessau was Oskar Schlemmer een van de eersten die de

heven werd uit al zijn functies, waaronder die van erevoorzitter van de Pruisische Academie. Maar niet alleen joodse kunstenaars behoorden tot de slachtoffers. Allen die het banale realisme van de officiële ideologie niet volgden en vooral zij die voortkwamen uit het expressionisme of een abstracte vormen-taal gebruikten, werden als 'ontaard' geweerd. Onder deze bepaling vielen schilders als Baumeister, Beckmann, Campendonk, Dix, Hofer, Kandinsky, Klee en Schlemmer, die allen hun betrekking verloren.

Maar de vloedgolf steeg nog hoger. In mei 1934 werd de wet van 1933 op de *Reichskulturkammer* van kracht: ieder die betrokken was bij de voortbrenging, verspreiding en

'gelijkschakeling' van de beeldende kunsten; ze was tevens het begin van een regime van terreur en willekeur tegenover kunstenaars die de nazi's niet welgevallig waren. De onderdrukking en vervolging van kunstenaars begonnen met een expositieverbod en liepen uit in een algeheel *Arbeitsverbot*, dat wil zeggen in het verbod om zelfs in eigen huis penseel en palet te hanteren.

De golf van fanatisme bereikte haar hoogtepunt in 1937. In juli van dat jaar werden in München twee tentoonstellingen gehouden: een grote expositie van officiële nazi-kunst in het pas voltooide *Haus der Deutschen Kunst* en, dicht in de buurt, tegelijkertijd de tentoonstelling 'Entartete Kunst', waarop alle werken werden bijeengebracht die de nazi's verafschuwden: werken van joodse kunstenaars of met een joods thema, met een pacifistische, socialistische of marxistische thematiek of met een expressionistisch of abstract vormgebruik. De werken van deze 'ontaarde' kunstenaars werden met opzet zo ongunstig mogelijk geëxposeerd en waren voorzien van spottende en krenkende bij-schriften, die vaak ook de aankoop prijs vermeldden in — gedevalueerde — inflatietijdmarken. Er was niets nagelaten om deze kunst in een zo ongunstig mogelijk licht te zetten. Bij de opening van beide tentoonstellingen zei Hitler in zijn toespraak: 'Wir werden von jetzt ab einen unerbittlicheren Säuberungskrieg führen, einen unerbittlicheren Vernichtungskrieg gegen die letzten Elemente unserer Kulturersetzung.' En als commentaar op de expositie van nazi-kunst moge een citaat dienen uit een in die tijd verschenen geschrift: 'Der Rassengedanke erstrebt die Volksgesundheit. (...) Besser als Worte, vermag Bildende Kunst ihn zu verbreiten' (W. Willich, 'Säuberung des Kunsttempels'). Ontstellend menselijk leed is het gevolg geweest van deze tentoonstelling en van de daaropvolgende maatregelen. In mei 1938 werd een wet uitgevaardigd, die het mogelijk maakte werken van 'ontaarde' kunst uit musea en openbare verzamelingen zonder vergoeding in beslag te nemen. Met ongekend fanatisme toog een groep verwoede nazi's aan het werk: ongeveer vijfduizend schilderijen en beeldhouwwerken en zeker twaalfduizend bladen grafiek werden uit de musea verwijderd.

Voor veel Duitse kunstenaars waren de vernederingen en bespottingen te veel. Kirchner, de voortrekker van het Duitse expressionisme, pleegde in 1938 zelfmoord; de beeldhouwer Barlach stierf in datzelfde jaar, nadat de nazi's zijn laatste werk (een gedenkteken in Hamburg) hadden verwijderd. Andere kunstenaars, zoals Beckmann, Meidnes, Schwitters en Vordemberge-Gildewart, ontvluchtten Duitsland en verspreidden de Duitse kunst buiten de grenzen van haar land van oorsprong. En weer anderen, zoals Baumeister, Käthe Kollwitz, Nolde en Schlemmer, werkten, alle verbodsbepalingen ten spijt, in het geheim door; soms onder treurige en wanhopige omstandigheden, maar beziel door het gevoel dat hierin hun innerlijke plicht, hun sociale verantwoordelijkheid lag, opdat het licht van de kunst en van de menselijke waardigheid in hun land niet helemaal zou uitdoven.



Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie

Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie

kern van dit gebeuren onderkende. Hij schreef, dat, als deze culturele reactie zich zou uitbreiden, het grootste gevaar daarin was gelegen dat het onbewuste artistieke schep-pen, de aloude vrijheid van de kunsten, zou worden aangetast. De reeks gebeurtenissen die begon met de sluiting van het *Bauhaus*, werd voortgezet, nadat Hitler in januari 1933 aan de macht kwam. In april werd de wet tot het herstel van het *Berufsbeamtentum* van kracht, waardoor ontslagen mogelijk werden buiten elke juridische conditie om. Aan deze wet viel onmiddellijk een aantal kunstenaars ten offer, allereerst natuurlijk de joodse, zoals de bejaarde Max Liebermann, die op zesentachtigjarige leeftijd door de nazi's ont-

Twee voorbeelden van nazi-architectuur. Boven: het 'Haus der Deutschen Kunst' in het nazi-bolwerk München; onder: een deel van het partijcomplex in diezelfde stad — pompeus, pathetisch en vol valse retoriek.

conservering van 'cultuurgoed' was verplicht van een van deze *Kammer* lid te worden; personen van joodse afkomst waren van het lidmaatschap uitgesloten en het lidmaatschap kon geweigerd of ontnomen worden aan ieder die volgens de nazi-autoriteiten niet beschikte over de betrouwbaarheid of de geschiktheid welke voor de uitoefening van zijn werkzaamheden was vereist. Deze wet opende de mogelijkheid voor een volledige

Wat stond er, tegenover dit verhaal van vernedering, onderdrukking en verbeterd onverzettelijkheid, in het *Haus der Deutschen Kunst*? Als men het tentoongestelde op zijn artistieke merites beoordeelt: niet veel. Maar in politiek perspectief gezien waren de ge-exposeerde werken boeiend genoeg: de schilderijen waren alle doordrenkt van een opzettelijk optimisme, de beeldhouwwerken verbonden de racistische verafgoding van het 'Arische' mensbeeld aan de behoefte door houding en dimensie te imponeren. Deze behoefte aan uiterlijke representatie kreeg het opvallendst gestalte in het *Haus der Deutschen Kunst* zelf en in de nazi-architectuur in het algemeen. Hitler zelf had de bouwkunst als

weg en bedoeld om uit een snel passerend voertuig in ogenschouw te worden genomen. Drie gebouwen hebben deze behoefte om indruk te wekken het duidelijkst belichaamd: het *Haus der Deutschen Kunst*, het complex partijgebouwen in München en de Rijkskanselarij in Berlijn. Door de dimensies van de kamers, de wandelgangen, de binnenhoven, door de repetitie van zuilen en pilasters, wekken deze gebouwen de indruk van een zelfde grootspraak als Hitlers redevoeringen — een grootspraak die in deze jaren slechts door weinigen werd doorzien en door de meesten gretig werd aanvaard. Binnen het geheel van deze architectuur had ook de beeldhouwer een taak: het beeld van de 'Arische', van de

overeen met de taal van Hitlers redevoeringen. Opzet van de nationaal-socialistische *Kulturpolitik* in Duitsland was de volledige onderdrukking van de vrije kunst en de opgelegde verspreiding van een kunst die geheel in dienst stond van politieke bedoelingen. In het beginsel van deze regeling lag besloten dat wetten en verordeningen, die in Duitsland van kracht waren, zo spoedig mogelijk ook van toepassing zouden worden in de landen die het nazi-regime onder zijn gezag had gebracht. In Nederland gebeurde dit door de instelling van de Nederlandse Kultuurkamer, op 22 november 1941, spoedig gevolgd door de onderdrukking en de verguizing van een vrije scheppende kunst. Ook hier was het ex-



Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie

de meest openbare van de beeldende kunsten uitgekozen als voornaamste propaganda-middel; het lag in zijn bedoeling het architectonisch aanzien van Duitsland te herscheppen door een reeks representatieve gebouwen langs de hoofdstraten van de belangrijkste steden. Samen met zijn architecten P. L. Troost en — later — A. Speer besteedde hij veel aandacht aan de plannen voor deze monumentale stedenbouw, vooral aan die voor Berlijn. Alle ontwerpen, met hun lange paraderstraten die elkaar in rechte hoeken zouden kruisen, waren erop gericht indruk te maken, te imponeren en wel precies op de wijze van een militaire parade: de gebouwen als compagnieën in 't gelid opgesteld langs de

Een van de zalen uit de tentoonstelling in het 'Haus der Deutschen Kunst' van officiële nazi-kunst, die in 1937 in München werd gehouden. In een ander gebouw werd tegelijkertijd 'ontaarde kunst' geëxposeerd.

Germaanse mens moest de monumentaliteit van de architectuur verhogen en bovendien opwekken tot verheerlijking van het racistisch ideaal. Menige Duitse beeldhouwer is voor de aanbiedingen van het regime bezweken. De uiterlijke retoriek, het holle pathos, beheerst haast alle beelden uit de nazi-tijd en wel in het bijzonder die van Hitlers hofbeeldhouwer, Arno Breker. De opgeschroefde taal van deze plastieken stemt op treffende wijze

pressionisme het voornaamste slachtoffer: de polemiek tegen Jan Sluyters' schilderij 'Staphorster boeren' was kenmerkend voor de houding van de nazi's. Maar in Nederland lag de situatie toch anders; de kunstenaars waren door de lotgevallen van de beeldende kunst in Duitsland gewaarschuwd en wisten dat een aanval op de kunst een voorspel zou zijn voor de onderdrukking van de vrijheid en de menselijke waardigheid: wie de kunst aan banden legt, zal spoedig ook het geweten en de vrijheid knevelen. Naast het feit dat de kunstpolitiek in Nederland zo kennelijk door de bezetter was opgelegd, is het dit besef geweest dat spoedig na september 1941 het kunstenaarsverzet deed ontstaan.



GOEBBELS IN DE BIOSCOOP

DRS. R. L. SCHUURSMA



Op 9 januari 1933, enkele weken vóór de *Machtübernahme*, besloot het bestuur van de Ufa de 'Odyssee' te verfilmen naar een scenario van Eric Charell (pseudoniem voor Erich Löwenberg), die twee jaar tevoren, eveneens voor de Ufa, de bekende film 'Der Kongress tanzt' had geregisseerd. Op 28 maart hield de nieuwbakken minister van propaganda, dr. Joseph Goebbels, zijn eerste rede tot de vertegenwoordigers van de Duitse filmwereld. De volgende dag al besloot het bestuur van de Ufa de lopende overeenkomsten met joodse medewerkers te ontbinden. Charell was een van de slachtoffers van deze maatregel. Het bestuur wees erop dat men geen film meer kon produceren waaraan een niet-Ariër meewerkte, nu het denken en de smaak van het Duitse volk zo'n volledige verandering hadden ondergaan.

Wij kunnen achteraf constateren dat deze verandering, althans wat de film betreft, minder merkbaar is dan men zou verwachten. De *Filmwelt*, de wereld van regisseurs, cameramensen en zovele andere medewerkers aan de Duitse speelfilmproductie, was een redelijk functionerend en vooral goed gesloten geheel, waarin de nazi's met hun immense gebrek aan artistiek talent maar moeilijk konden doordringen. Het was een wereld die niet anders wist (of pretendeerde te weten) dan dat kunst één zaak was en politiek een andere en die niet voetstoots bereid was die onafhankelijkheid op te geven. Het was bovendien een wereld met een roemrucht verleden in de eerste helft van de jaren twintig, toen de Duitse film tot prestaties kwam van

De beroemde acteur en filmer Emil Jannings (zonder bril, hand aan de kin) op een zitting van de 'Reichsfilmkammer' (1941).

Links: de filmregisseuse Leni Riefenstahl tijdens de opnamen voor 'Triumph des Willens', een film over de Rijkspartijdag in Neurenberg van 1934. Hoofdpersoon: Hitler.

het allerhoogste formaat en daar ervaringen mee opdeed, die hem onder de nazi's hielpen zijn eigen gezicht te behouden. Nergens werd de film zo geaccepteerd als uiting van kunst als in Duitsland en was er een zo nauwe band tussen de schouwburg met zijn grote artistieke traditie en de opnamestudio.

Van een nieuwe bloei onder inspiratie van het nationaal-socialisme kon in ieder geval geen sprake zijn. Afgezien van het feit dat de plebejische beweging van Hitler niet bepaald het geschikte klimaat vormde voor de kunst, wilden de nazi's de speelfilm uitsluitend zien als een middel om hun greep op de massa te versterken. Ze wantrouwden de vrijheid, die filmartiesten nodig hebben om tot optimaal werk te komen. Kort na de *Machtübernahme* beschreef een zekere Adolf Engl in het 'Berliner Tageblatt' wat het Duitse bioscooppubliek al zo lang had moeten ontberen: het goede, gezonde brood, nadat het jaar in jaar uit de maag had bedorven met delicatessen, die meestal niet meer fris smaakten en voor het grootste deel zelfs bedorven waren.

De kunst moest immers dienen om het Duitse volk te onderwerpen aan de wil van de *Führer* en in dit licht gezien is het dan ook

verbazingwekkend dat Goebbels noch in het begin, noch later pogingen heeft gedaan om de produktie van de Ufa en de andere bedrijven volkomen naar zijn hand te zetten. De redenen daarvan en de geschiedenis van de verhouding tussen de minister en de filmindustrie kwamen al ter sprake in hoofdstuk 29 ('Met microfoon en camera'). We kunnen eraan toevoegen dat de Tweede Wereldoorlog de verdere plannen van Goebbels ten aanzien van de speelfilm doorkruiste. Niettemin verloren de producenten al snel na de *Machtübernahme* de mogelijkheid om hun wil, zo hij afweek van die van het *Propagandaministerium*, door te zetten, ook al waren Goebbels' maatregelen ter bevordering van de *Kultur* van beperkte aard. De nazi's hadden bovendien zoveel angst en weerzin gewekt, dat een aantal lieden uit de *Filmwelt* er de voorkeur aan gaf het land te verlaten en elders, met name in Hollywood, een nieuw bestaan op te bouwen. Onder hen Fritz Lang, van wie het verhaal gaat dat hij schielijk de trein naar Parijs nam, toen Goebbels hem vroeg voor de partij te werken. De vele joodse medewerkers van de filmindustrie hoefden niet lang te wachten of ontslag maakte een abrupt einde aan hun carrière. De maatregelen tegen hen bewijzen hoe weinig de nazi's ernst maakten met een werkelijke cultuurpolitiek. Men had moeilijk een effectievere aderlating van talent kunnen uitdenken.

Er bleven overigens genoeg lieden in het land die, vaak met enige tegenzin en in een enkel geval van harte, bereid waren te werken bin-

nen Goebbels' patroon. De filmindustrie bleef bestaan en kreeg — economisch gezien — bepaald de wind niet tegen. Er werden veel produkties opgenomen en een deel daarvan was van goede kwaliteit. De film tijdens het Derde Rijk heeft zijn slechte naam dan ook niet zozeer gekregen, omdat het peil sterk gedaald zou zijn, maar omdat de talenten van regisseurs, acteurs, cameramensen en andere medewerkers werden gebruikt voor de vervaardiging van een aantal speelfilms, die uiterst gevaarlijke wapens werden in handen van de partij. De speelfilm misbruikt als middel voor propaganda: het was geen nieuw procédé en Goebbels en de zijnen konden zo nodig terecht bij de Sowjetunie om

de mogelijkheden ervan te ontdekken. Maar de nazi's zouden hun eigen weg zoeken, die voerde van de semi-realistische partijfilm naar het geraffineerd misbruikte historische drama, van 'SA-Mann Brand' (1933) naar 'Kolberg' (1945). In de tussenliggende jaren werden ruim 1080 produkties vervaardigd en uitgebracht, die echter voor het grootste deel weinig of niets met politiek van doen hadden.

In drie films probeerden de nazi's direct al in 1933 gestalte te geven aan de ideale aanhanger van hun beweging: de al genoemde 'SA-Mann Brand', een zeer middelmatige produktie, 'Hans Westmar', een sterk geïdealiseerd levensverhaal van Horst Wessel, en

'Hitlerjunge Quex'. De laatste zette het verhaal van een lid van de *Hitlerjugend* in scène, Herbert Norkus, die in 1932 door communisten was vermoord. De regie van deze produktie was in handen van Hans Steinhoff, die al sinds het begin van de jaren twintig in het vak werkte en onder meer zijn krachten besteed had aan de opkomende Jean Gabin. Later gaf Goebbels er kennelijk de voorkeur aan de thema's voor propagandistische speelfilms te vinden in het verleden, dat immers zonder veel risico aangepast kon worden aan de gewenste 'waarheid', terwijl kostuums en entourage bij voorbaat al een zekere garantie waren voor een kassucces. Een voorbeeld daarvan was 'Das Mädchen Johanna' (1935), waarin voortreffelijke acteurs als Angela Salloker en Gustaf Gründgens optraden onder regie van Gustav Ucicky. De film werd vertoond op een door Goebbels bijeen-geroepen internationaal filmcongres in Berlijn, maar gaf aanstoot, toen bleek dat Jeanne d'Arc onvervalste zinsneden van Hitler declameerde. Andere voorbeelden vormden de 'Fridericus'-films, waarin Otto Gebühr vrijwel steeds de rol van Frederik de Grote speelde en die uiteraard langs historische omwegen moesten bijdragen tot de *Führerkult*. De belangrijkste uit deze serie was 'Der grosse König', die in 1942 werd uitgebracht. Regisseur Veit Harlan behaalde er een van zijn grootste successen mee, maar de historische betrouwbaarheid was ver te zoeken. Onder regie van Wolfgang Liebeneiner verschenen 'Bismarck' (1940) en 'Die Entlassung' (1942), produkties, die eveneens dienden om materiaal aan te dragen voor de *Führerkult*, zij het dan aan de hand van de vereerde staatsman uit de vorige eeuw. Want terwijl Hitler veelvuldig als onderwerp diende in het weekjournaal, heeft hij uitsluitend in 'Triumph des Willens' (1935) van Leni Riefenstahl als hoofdpersoon gefungeerd. De film werd dank zij de voortreffelijke regie, dank zij ook het uitstekende camerawerk onder leiding van Sepp Allgeier, de uitstekende muziek van Herbert Windt en — niet in de laatste plaats — de talenten van de voornaamste acteur, een van de meest geslaagde produkties uit het Derde Rijk, geslaagd uit het oogpunt van wat de makers ermee wilden.

Leni Riefenstahl, die in 1938 nog de voortreffelijke film 'Olympia' uitbracht, heeft het bij Goebbels nooit tot populariteit kunnen of willen brengen en dat terwijl de minister van propaganda in het algemeen met vrouwen goed overweg kon. Aan hem was het te danken dat de Zweedse actrice Zarah Leander een wereldnaam kon verwerven als opvolgster van Marlene Dietrich, die in 1930 uit Duitsland naar Hollywood was vertrokken. Zarah Leanders eerste optreden in 'Zu neuen Ufern' (1937) was onmiddellijk een buitengewoon succes. Haar landgenote Kristina Söderbaum, in de wandeling *Reichswasserleiche* genaamd, omdat zij veelvuldig en met talent optrad in verdrinkingsscènes, werd door Goebbels geëngageerd voor verscheidene propagandaspeelfilms. De Tsjechische actrice Lida Baarova bracht het tot zijn maîtresse. Zij gaf aanleiding tot een van de grootste schandalen uit de nazi-tijd en was bijna de oorzaak van de val van de minister.



Boven en links: twee beelden uit de film 'Jud Süß', die Veit Harlan in 1940 maakte met in de hoofdrol Werner Krauss. De film, die handelt over de achttiende-eeuwse joodse financier Joseph Süß Oppenheimer, was door Goebbels bedoeld om het antisemitisme in Duitsland aan te wakkeren en slaagde daarin ook, al was de minister van propaganda niet erg tevreden over het eindresultaat, dat door Harlan enigszins was afgezwakt.

Rechterpagina: de Tsjechische actrice Lida Baarova, die de maîtresse van Goebbels werd, trad voornamelijk op in speelfilms — een genre dat aanvankelijk weinig werd beroerd door de officiële nazi-ideologie.

Nederlands Filmmuseum

Fotoarchief Spaarnestad

LIDA BAAROVA

In 1936 leerde Goebbels de jonge Tsjechische toneelspeelster Lida Baarova kennen, die toen in Duitse filmstudio's werkte. Ze was nauwelijks twintig jaar, maar had al enige successen geboekt, voornamelijk als tegenspeelster van de in die tijd bekende filmster Gustav Fröhlich, met wie zij ook in haar privé-leven gelieerd was. Fröhlich had een mooi buitenhuis in Schwanenwerder, in de buurt van dat van Goebbels. (...)

Tijdens een concert dat gegeven werd ter gelegenheid van de Neurenbergse partijdag, zat Lida Baarova naast de minister in diens loge, omgeven door een groot aantal andere gasten. Toen een zangeres het refrein 'Ich liebe dich, ich liebe dich, ich liebe dich' van 'Eleanor' zong, boog Goebbels zich plotseling naar zijn buurvrouw over en fluisterde haar in het oor: 'Ich dich auch.'

De jonge actrice nam dit niet erg serieus op. Hij bleef voor haar 'Herr Reichsminister', terwijl zij door hem 'Frau Baarova' werd genoemd en met 'Sie' werd aangesproken. De volgende dag, toen Goebbels zijn grote rede voor de partijdag zou houden, ontmoetten de twee elkaar weer in het gezelschap van vele andere gasten. Plotseling zei Goebbels dat hij met Frau Baarova een paar kwesties in verband met haar volgende filmrol wilde bespreken en hij nodigde haar uit met hem naar een zijkamer te gaan. Zij was net zo verbaasd als alle anderen, vooral omdat de minister binnen enkele ogenblikken zijn redevoering moest houden. En terwijl Goebbels rustig met haar sprak over beroepskwesties en haar vroeg of een bepaalde regisseur en een bepaalde produktiegroep geschikt zouden zijn voor de nieuwe film, kon zij alleen maar aan de komende rede denken.

'Maar, Herr Reichsminister', zei zij, 'u moet toch over twintig minuten het podium op?'

'Dat geeft niets', meende Goebbels, 'daaraan ben ik gewend.'

Drie minuten voor zijn 'optreden' kuste hij haar en toen beiden merkten dat zijn gezicht vol lippenstift zat, had hij nog maar twee minuten over. Met sidderende handen hielp Lida Baarova de minister zijn gezicht schoon te maken. Toen nam Goebbels glimlachend afscheid. (...)

De verhouding groeide uit tot een echte liefdes-affaire. Goebbels werd gefascineerd door het Slavische type van Lida Baarova, met haar hoge jukbeenderen en haar Tsjechisch accent en door haar diepe, welluidende stem. Ook had zij een zacht karakter: in de twee jaar die zij bij elkaar waren, hebben zij nooit ruzie met elkaar gekregen. Voor Liduschka, zoals hij haar noemde, hoefde hij niet te poseren. Zij waren eenvoudig gelukkig met elkaar, zonder spanningen en crises.

Dat er in Berlijn veel over hen gekletst werd, liet hen beiden koud. Magda echter niet.

Zij nodigde mejuffrouw Baarova bij zich op de thee en liet haar weten dat zij haar onder vier ogen wilde spreken. De jonge actrice schrok daar erg van: Magda was, afgezien van Emmy Goering, de 'first lady' van het land. Zij was

bijna twintig jaar ouder dan Lida Baarova, zij was met de Führer persoonlijk bevriend en zij was de echtgenote van de man die door Baarova bemind werd. Goebbels' vriendin kon de uitnodiging echter moeilijk afslaan. Zij ging naar Schwanenwerder.

De ontmoeting verliep heel anders dan Lida Baarova zich had voorgesteld. Tot haar grote verwarring toonde de gastvrouw zich van haar gevoeligste kant. Magda zei dat ze Josephs fascinerende aantrekkingskracht kende en als hij Lida werkelijk nodig had, moest zij zich als zijn geliefde beschikbaar stellen. Daarop stortte zij tegenover de jongere vrouw haar hart uit.

'Wij moeten als zusters met elkaar omgaan', zei zij tenslotte, 'wij zullen elkaar tutoyeren.' Lida verloor haar zelfbeheersing en kon er alleen maar uitbrengen:

'Ik kan niet, gnädige Frau, ik kan niet.'

Magda stond er echter op haar met 'jij' aan te spreken en tenslotte riep zij met tranen in haar ogen en op hysterische toon: 'Je moet zijn geliefde blijven, hij heeft je nu eenmaal nodig! Maar luister, Lida, nooit, nooit, hoor je, nooit mag je van hem een kind krijgen!'

(Uit: 'Doktor Goebbels'. H. Fraenkel en R. Manvell — Uitg. H. J. Paris, Amsterdam)



Fotoarchief Spaarnestad

Hitler greep persoonlijk in toen Goebbels' vrouw haar rechten eiste en *die Baarova* uit het privé-leven van haar man moest worden verwijderd. Zowel Zarah Leander als Lida Baarova traden op in het genre speelfilm, dat nauwelijks of niet werd beroerd door de nazi-ideologie. Dit was ook het geval bij Marika Röck en Willy Fritsch, om niet te spreken van Heinz Rühmann, acteurs die het moeilijke leven in de heilstaat opvrolijkten, ongestoord door de verschrikkelijke realiteit, waarvan zij tenslotte ook deel uitmaakten.

De speelfilm was vooral tijdens de oorlog een van de middelen om de werkelijkheid af te dekken en te vervangen door een schijnwereld van clichés. In die tijd kwam ook het genre oorlogsfilm, dat in de jaren twintig vooral vlijtig beoefend was, weer naar voren, overigens met zeer wisselende kwaliteit. Nauwelijks voorstelbaar is bijvoorbeeld de stupiditeit van een film als *'Stukas'* (1941) onder regie van Karl Ritter, een overtuigd nazi, die zich in de jaren dertig al uitvoerig had beziggehouden met militaire spektakelstukken om de jongeren rijp te maken voor de oorlog. In *'Stukas'* ziet men de strijd als een boeiend gokspel, terwijl de opgewekte moed van de *Luftwaffe*-piloten letterlijk in de lucht blijft hangen bij gebrek aan vijandelijk tegenspel. Het dieptepunt in platvloerse propaganda wordt bereikt, wanneer een van de leden van het roemruchte korps de geestelijke inzinking, die hij na een verwonding had opgelopen, te boven komt op het Wagner-festival in Bayreuth! Terwijl de artistieke bij dergelijke films ver te zoeken is, mag men aannemen dat hun werking op de Duitse jeugd funest was. Miljoenen aspirant-soldaten van de *Wehrmacht* hebben zich door de schijn van Ritter en consorten tot enthousiasme laten brengen voor de *frische, fröhliche Krieg*.

De oorlog gaf ook aanleiding tot anti-Britse propaganda in speelfilms, met *'Ohm Krüger'* (1941) als het meest opvallende specimen. In deze produktie, die formeel door Hans Steinhoff, maar in feite door Emil Jannings — tegelijk de hoofdpersoon — werd geregisseerd, was ruim gelegenheid om de Britten ervan langs te geven, maar daarmee is dan ook wel alles gezegd. Jannings, die gold als de grootste en de lastigste Duitse acteur, en die voor Goebbels werkte zonder zich overigens veel aan de nazi's gelegen te laten liggen, was al ver over zijn hoogtepunt heen. De in 1940 uitgebrachte film *'Die Rothschild Aktien von Waterloo'* (meestal kortweg *'Die Rothschilds'* genoemd), die door Erich Waschneck werd geregisseerd en die evenmin als *'Ohm Krüger'* uitblonk door een vlot en boeiend verloop, was niet alleen fel anti-Engels, maar ook uitgesproken antisemitisch. En dat brengt ons op het meest bekende, maar ook meest verwerpelijke genre uit de produktie van het Derde Rijk. Dat brengt ons ook op de omstreden regisseur en acteur Veit Harlan, die zijn naam min of meer vrijwillig verbond aan enkele films, die bij uitzondering uitdrukkelijk op verzoek van Goebbels werden geproduceerd. Harlan kan men niet met de term nazi betitelen. Hij was een regisseur, wiens carrière begon op het moment waarop Goebbels de teugels van de filmindustrie in handen nam. Gedurende de

eerste jaren, toen Goebbels zich betrekkelijk weinig met de details van de speelfilmproduktie inliet, kon hij zonder veel moeilijkheden zijn gang gaan. Harlan verstond uitstekend de kunst grote toneel- en filmacteurs als Paul Wegener, Heinrich George en Werner Krauss in zijn films te gebruiken. Hij legde zich bij voorkeur toe op historische thema's en behoorde bepaald niet tot de avant-garde in de filmkunst, die als bedrijver van *entartete Kunst* uiteraard niet aan het woord kon komen. Weliswaar vindt men in zijn werk veel terug van de kwaliteit uit de jaren twintig, maar het verheft zich niet boven een zeker traditionalisme. Dit samenstel van eigenschappen was precies wat



Een beeld uit *'Hitlerjunge Quex'*, het sterk geïdealiseerde verhaal over een door communisten vermoord *'Hitlerjugend'*-lid.

Rechterpagina: in 1942 voltooide Harlan de belangrijkste film uit zijn serie over Frederik de Grote. De rolprent heette *'Der grosse König'* en dit is er een scène uit.

Goebbels nodig had voor de produktie van enkele zeer tendentieuze speelfilms, en hoewel Harlan intelligent genoeg was om in ieder afzonderlijk geval te voorzien wat de minister met hem voorhad, begreep hij weinig of niets van de fundamentele misdadigheid van het nazisme en was enige vleierij en druk doorgaans voldoende om hem in het gareel te houden.

Het sterkst komt deze instelling, die symptomatisch was voor die van een goed deel van zijn collega's regisseurs en acteurs uit de Duitse film, tot uiting in het geval van *'Jud Süß'* (1940). Verscheidene lieden hadden zich al met een scenario voor dit onderwerp beziggehouden, voor Goebbels Harlan ermee belastte de figuur van de achttiende-eeuwse joodse financier Joseph Süß Oppenheimer in scène te zetten. De bedoeling was duidelijk en het is begrijpelijk dat de regisseur er weinig voor voelde zich op de door Goebbels voorgestelde wijze voor het antisemitische karretje te laten spannen. Niettemin kwam de produktie tot stand. Moeten we Harlan geloven, dan heeft vrijwel iedereen die met de film te maken kreeg — de acteurs Ferdinand Marian, Werner Krauss en Harlans derde

vrouw, Kristina Söderbaum, vooraan — hem geholpen Oppenheimer zo sympathiek mogelijk voor te stellen. Zeker is dat Goebbels niet in alle opzichten tevreden was met het resultaat en dat hij in ieder geval in Poolse getto's gedraaide scènes op aandrang van Harlan uit *'Jud Süß'* liet en ze vervolgens toepaste in de perverse antisemitische 'documentaire' *'Der ewige Jude'* (1940). *Jud Süß* werd een zorgvuldig en met talent vervaardigde rolprent maar men moet wel blind zijn om niet achter de historische coulissen het misdadige klimaat van het nazisme te ontwaren. Verscheidene rapporten vermelden felle antisemitische demonstraties na de vertoning van de film en zelfs pogroms en dat was precies wat Goebbels ermee beoogde.

Twee jaar later maakte Harlan de eerste geslaagde produktie in Agfacolor *'Die goldene Stadt'* en ook daarna gaf hij zich veel moeite dit gecompliceerde procédé bruikbaar te maken voor de filmindustrie. In maart 1943 werd het vijftienvijftig jarig bestaan van de Ufa gevierd met de première van de door Josef von Baky geregisseerde kleurenfilm *'Münchhausen'*. Het script was van de hand van de bekende schrijver Erich Kästner, die naar zijn zeggen de opperleugenaar Goebbels wilde confronteren met zijn grootste concurrent! De succesvolle première werd voorafgegaan door een bijeenkomst, waarin Wolfgang Liebeneier en Veit Harlan de titel professor kregen aangemeten. Nog geen drie maanden later ontving Harlan van Goebbels opdracht tot de produktie van *'Kolberg'* (1945). De geschiedenis van deze film zou een apart artikel eisen. Hij werd vervaardigd onder de voortdurende en intensieve controle van de minister die ten slotte nog ten koste van miljoenen *Reichsmarken* opgenomen materiaal liet verwijderen, omdat Harlan al te realistisch met het fenomeen oorlog was omgesprongen. Goebbels wilde aan de hand van het beleg van Kolberg in de Franse tijd laten zien dat verzet tot het bittere einde niet in de eerste plaats uitgaat van het leger, maar van het volk. In de film figureert burgemeester Nettelbeck (Heinrich George) als de Goebbels van zijn tijd, die het volk tot het uiterste volhouden brengt, terwijl stadscommandant Gneisenau (Horst Caspar) met een soort volksmilitie (die overigens niets van doen had met de *Volkssturm* uit de laatste periode van de oorlog) doet, wat het Pruisische leger verzuimde. Vanzelfsprekend wordt de stad behouden.

De film heeft uiterst banale en buitengewoon indrukwekkende passages. De grootst mogelijke sentimentaliteit wordt afgewisseld met realistische krijgsscènes, waaraan zelfs kozakken van de overgelopen Russische generaal Wlassow als Fransen verkleed meewerkten. De première ging ter gelegenheid van de verjaardag van de *Machtübernahme*, op 30 januari 1945, in Berlijn en in de door de geallieerden belegerde *Atlantik*-vesting La Rochelle, waar de militairen zich konden vergapen aan het heldendom van vaderlandslievende Pruisen uit het verre verleden. De première was tegelijk het einde van de *Kultur* in de bioscoop, die het Duitse leefklimaat minder had beroerd dan dat bij andere kunsten het geval was, maar die tenslotte de *Filmwelt* toch meesleepte in zijn ondergang.



INTELLECT IN BALLINGSCHAP

PROF. DR. J. PRESSER

Het verhaal gaat dat Hitler tijdens de oorlog op een keer heftige verwijten zou hebben gericht tot een van zijn admirals wegens de onbevredigende resultaten van het Duitse onderzeebootwapen. De admiraal zou deze hebben toegegeven. Maar als verontschuldiging zou hij hebben aangevoerd dat er een theoretische achterstand was ontstaan, doordat de leidende Duitse theoretici op dit gebied zich als emigranten in het kamp van de geallieerden bevonden.

Het was voor Hitler maar goed dat hij de atoombom niet meer heeft beleefd, want dan zou hij op een soortgelijk verwijt hetzelfde antwoord hebben gekregen. En voor andere wetenschapsgebieden, evenals voor de kunst, lagen de zaken niet anders; het feit ligt er nu eenmaal dat er gedurende de twaalf jaar van het Derde Rijk wel degelijk een Duitse cultuur heeft bestaan, een hoogstaande en vruchtbare zelfs — maar buiten Duitsland. Toen Thomas Mann als emigrant voet aan wal zette in de Verenigde Staten, zei hij: 'Waar ik ben, daar is de Duitse cultuur.' Dat was ook zo, al had hij misschien juister 'wij zijn' kunnen zeggen en niet 'ik ben'. Van tientallen, van honderden dragers van die cultuur, wetenschapsbeoefenaars, technici, kunstenaars, gingen de vruchten van hun arbeid voor het nazi-bewind verloren — een noodlottige verarming, waartegenover een heilbrengende verrijking van de gastlanden stond, in de eerste plaats van de Verenigde Staten. Het verschijnsel heeft zich daar zo duidelijk gemanifesteerd, dat men zelfs een vergelijking kan maken met de grandioze opbloei der laat-middeleeuwse renaissance, nadat daar de grote immigratiegolf was binnengespoeld uit het door de Turken veroverde Byzantijnse Rijk. Ook de Nederlander is vanuit zijn geschiedenis vertrouwd met de impulsen, geschonken door zowel het binnenstromen van duizenden Zuidnederlandse uitgeweken voor de Spaanse verovering aan het eind van de zestiende eeuw als door die van de Franse hugenoten, de zogenaamde *Réfugiés*, aan het eind van de zeventiende eeuw. Beide immigraties zijn van onberekenbare invloed geweest op het geestelijk en maatschappelijk leven van het Nederlandse volk. De Verenigde Staten kregen als het ware een volledige nieuwe intelligentsia van hoog gehalte en rijke schakering cadeau, voor wier vorming en opleiding het land nota bene geen cent had uitgegeven. Overigens kwam die niet alleen uit Duitsland; met het noemen van een tweetal der voornaamste

atoomfysici, de Italiaan Enrico Fermi en de Deen Niels Bohr, kan hier worden volstaan. Een tweede, even onmisbare toevoeging: niet alleen Amerika profiteerde van de Duitse emigratie, maar ook enige andere landen: Engeland, de Sowjetunie, zelfs hier en daar een neutraal land. De meerderheid vond echter een toevlucht in de Verenigde Staten. Men heeft met betrekking tot deze intellectuele emigratie wel eens de uitdrukking 'het humanistische front' gebezigd; Hitler zou binnen deze visie niet alleen op militaire fronten, te land, ter zee, in de lucht hebben moeten strijden, maar ook op een geestelijk front, waarop de stem van een tot stomheid gedwongen volk zich tegen hem kon keren; een front, waarop de nobelste Europese tradities zich handhaafden en een toekomst in vrijheid werd voorbereid. Men kan tot op zekere hoogte met dat woord 'front' vrede

IK HAAT HEN

Aan het begin van de avond, bij karaktervaste, trouwe Britten. Een hogere officier komt met zijn bord naast me zitten aan het kale buffet en begint te spreken. Of liever: te biechten.

Hij zegt: 'I hate them, ik haat hen — te weten, de buitenlanders. Hij benadrukt zijn opgeluchtheid door verder te gaan: 'Ik ga door de straten, zie vreemde gestalten, on-Engels, zij maken een bedrukte indruk, ik voel me verplicht hen op te nemen, maar..., ondanks mezelf, ik haat hen.'

Het klinkt niet als haat, eerder als een aanklacht tegen zichzelf, omdat hij niet anders kan.

Ik antwoordde: 'Als de joden goed gekleed, vol ondernemingslust en vrolijk waren — zou u diezelfde mensen dan haten?'

Hij: 'Waarschijnlijk niet, dat is juist het verschrikkelijke. Dat is precies wat ik mezelf moet verwijten. Ik moet weliswaar toegeven dat u geen Engelsman bent, maar absoluut zonder enig gevoel van vijandigheid. Mijn beste, ik weet zelf welk onrecht in mij schuilt, maar... ik haat hen.'

Een alleen maar wijs, niet star, goedgehartig man die zo spreekt. Wat hebben wij van de anderen te verwachten?

(Uit: Alfred Kerr 'Abnutzung des Gefühls', Hamburg, Wegner, 1964)

hebben, al suggereert het een eenheid, die slechts in geringe mate heeft bestaan; die eenheid ging vaak niet veel dieper dan dat men zonder uitzondering tegen Hitler was. Welk een verschillen echter! In gehalte en in geleverde prestaties bijvoorbeeld, in levensomstandigheden; welk een onderscheid tussen hen die vrijwillig het Duitse stof van de schoenen hadden geschud en hen die dat gedwongen hadden gedaan; onder de laatsten niet weinigen, die liever in Duitsland waren gebleven, indien ze er hun bestaan hadden kunnen handhaven. Welk een niet zelden onverkwikkelijk gekrakeel over de vraag bijvoorbeeld, waar men de schuld aan de zegpraal der nazi-barbarij diende te zoeken! Velen bekwam de exodus, vrijwillig of onvrijwillig, slecht. Men verlieze daarbij niet uit het oog dat tallozen in vaak erbarmelijke omstandigheden kwamen te verkeren en een voortdurende strijd moesten leveren tegen armoede en vernedering, tegen gevoelens van ontworteling en heimwee, en dit na een in Duitsland jarenlang ondergaan proces van ontrechting, van mishandeling, van persoonlijke en stoffelijke verliezen. Velen eindigden in zelfmoord, anderen kwamen niet aan de slag; vooral het verlies van de taalgemeenschap drukte menigeen zwaar, te zwaar. En toch vindt men verreweg de meesten aan het werk. In de laboratoria, in de hospitalen, op de kranteredacties, in de theaters, op de universiteiten, in de uitgeverijen. Toch was er een front, een strijdbaar front, doordat deze geleerden en kunstenaars, hun diepste roeping getrouw, met hun creatieve arbeid weerstand bleven bieden tegen een schijnbaar onoverwinnelijke barbaarsheid. Het is eenvoudig niet te becijferen hoeveel de geallieerde oorlogsinspanning aan hun bijdragen te danken heeft. Het is een troost te bedenken dat de van blinde machtswaan bezeten dictators dat alles op de moedwilligste wijze hebben verspild. Enige namen mogen dit artikel afsluiten: die van de natuurkundigen Einstein, Fermi en Franck (alle drie Nobelprijswinnaars); de musici Adolf Busch, Hindemith, Klemperer, Arthur Schnabel, Lotte Lehman, Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Arturo Toscanini en Bruno Walter; de geleerden Malinowski en Arthur Rosenberg; de schrijvers Molnar, Feuchtwanger, Thomas en Heinrich Mann, Remarque, Romain, Werfel en Zweig, de actrice Marlene Dietrich en de regisseur Max Reinhardt. Een kleine, zeer kleine bloemlezing uit vele honderden.